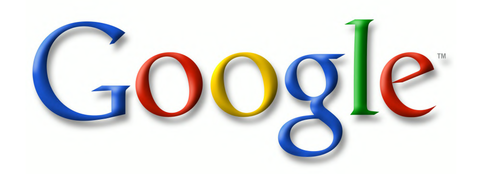
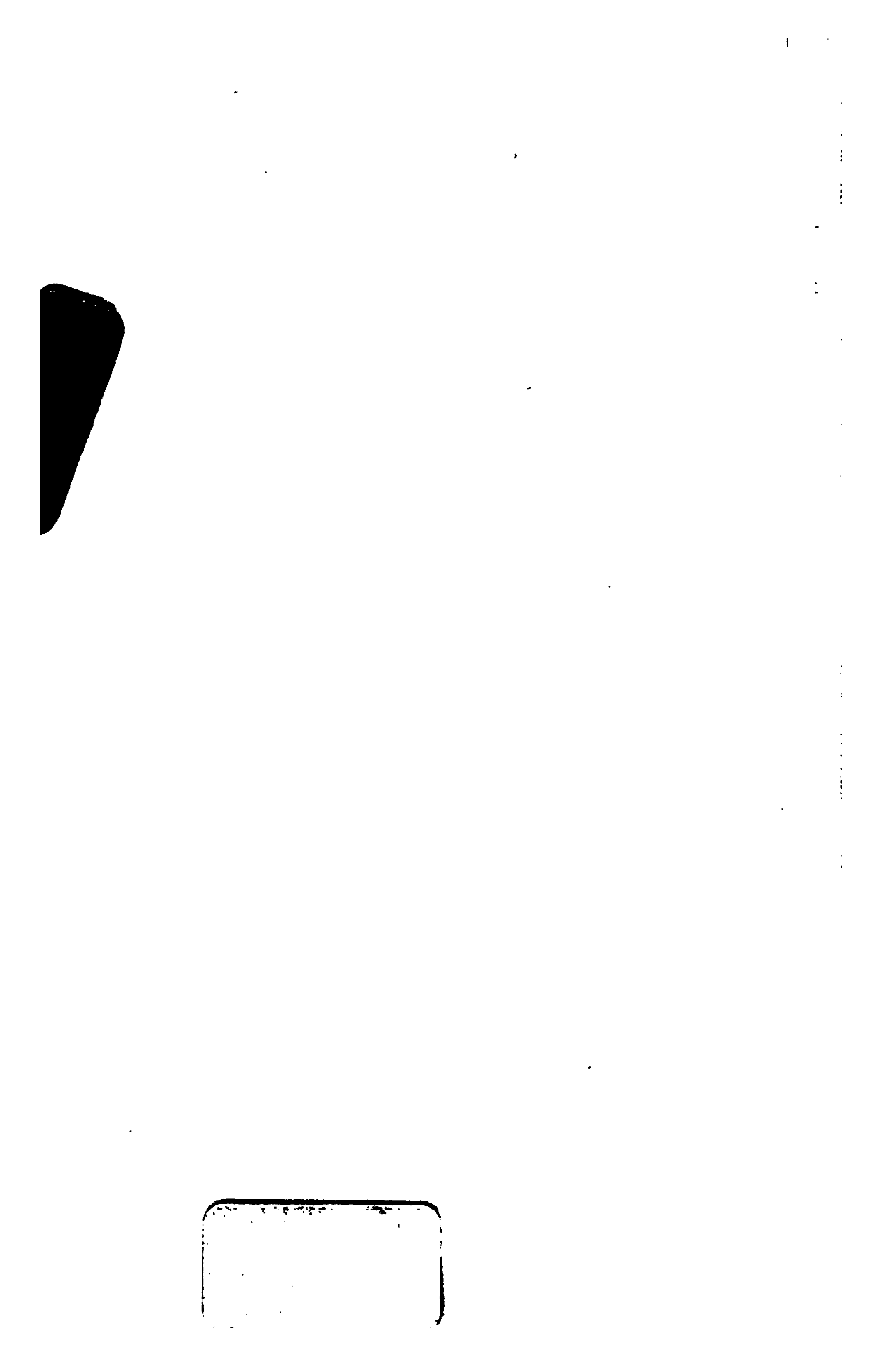




NAB[illegible]
Studien



Studien

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch
o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Fünfter Band.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1905.

Studien

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Fünfter Band.



BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

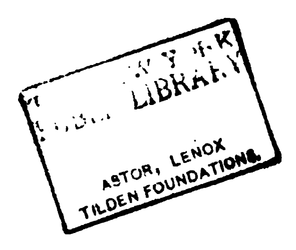
1905.

INHALT.[1]

Untersuchungen.

[1] Die Beiträge im *Ergänzungshefte* der ,Studien' „Zur ersten Jahrhundertfeier von *Schillers* Todestag am 9. Mai 1905" sind mit E. bezeichnet.

Besprechungen.



Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit.[1]

Von

Richard Förster (Breslau).

Nicht jeder Held eines historischen Dramas kann auf die Bedeutung eines Helden in der Geschichte Anspruch machen. Aber auch nicht jeder, der in der Geschichte eine Heldenrolle gespielt hat, eignet sich zum Helden eines Dramas. Klein ist die Zahl derer, auf welche die Bezeichnung „Held" in doppelter Beziehung zutrifft. Zu ihnen gehört in erster Linie und in wachsendem Maße Julian. Hat es doch Paul Heyse als „natürlich" bezeichnet, daß jeder angehende Dichter ein Juliandrama schreibt.[2]) Liegt es nur daran, daß Julian im Kampfe um des Vaterlandes Größe auf dem Schlachtfelde gegen die Reichsfeinde, ein siegreich Besiegter, sein junges Leben ließ? Oder daran, daß er gleich einem Wallenstein „Schuld" auf sich geladen, als er in verhängnisvoller nächtlicher Stunde trotz der mahnenden inneren Stimme die Hand nach dem Diadem ausstreckte, „das keinen noch erfreute, der's geraubt?" Ist es das Grüblerische, was den Prinzen einem Hamlet gleich macht? Oder

---

[1]) Mit der folgenden Darstellung gedenke ich das in meiner Ausgabe des Libanios II, 224, Anm. 6 gegebene Versprechen einzulösen. Ein Vorläufer der Abhandlung war die Rede: „Kaiser und Galiläer," Breslau 1903. [2]) „Natürlich war es kein Geringerer, als Julian der Apostat, den ich fünf Akte lang in Jamben dafür büßen ließ, daß er die alten Heidengötter wieder hatte zu Ehren bringen wollen. Ich war noch Kandidat genug, Frau Venus gegen die Mutter des Heilands den Kürzern ziehen zu lassen. Doch dämmerte zwischen den Zeilen immer so viel skeptische Weltanschauung, daß dieses kirchengeschichtliche Exerzitium in meinem früheren Seminar gewiß nicht cum laude zensirt worden wäre." Heyse, Der Roman der Stiftsdame, S. 192.

ist es nicht vielmehr das Faustische in ihm, das religions-psychologische Problem, welches die Dichter wie die Denker aller Zeiten so mächtig zu ihm hingezogen hat, trotzdem er der Apostat heißt? Ist es doch vorzugsweise das Volk der Dichter und Denker, welches trotz der Tatsache, daß gerade seine Vorfahren es waren, die bei Straßburg von ihm geschlagen wurden, diesem Drange gefolgt ist und weiter folgt. Kaum ist das an Julian-Dichtungen reichste 19. Jahrhundert zur Rüste gegangen und das 20. angebrochen, als sein Genius neben einem Julian-Roman drei Julian-Dramen, davon das eine geschrieben von einem der Väter der Gesellschaft Jesu und bestimmt zur Aufführung auf Vereins- oder Gesellschaftsbühnen, aus dem Füllhorn seiner Gaben auf das deutsche Volk ausgeschüttet hat.

1. Trotzdem seine kleine Gestalt und — außer den leuchtenden Augen [1]) — überhaupt sein Äußeres ihn nicht zum Helden bestimmte, muß er doch in seiner Persönlichkeit etwas mächtig anziehendes gehabt haben. Wie hätten sonst nach seinem Tode, in einer Zeit, wo dies äußerst gefährlich war, so viele ausgezeichnete Männer mit solcher Verehrung von ihm sprechen können? Und das waren nicht bloß ehemalige Offiziere, welche unter ihm gefochten und dann das Schwert mit der Feder vertauscht hatten, wie Eutrop, der urteilt, [2]) daß dieser hervorragende Mann das Reich in ausgezeichneter Weise gelenkt haben würde, wenn die Geschicke es zugelassen hätten, Ammianus Marcellinus, der, ohne seine Fehler, Erregbarkeit, Redseligkeit, Aberglaube, Popularitätssucht zu verschweigen, ihn doch den wahrhaft heroischen, durch die Herrlichkeit ihrer Taten wie angeborene Majestät ausgezeichneten Geistern zuzählt, [3]) Magnos von Karrhai, Eutychianos u. a. Das waren auch nicht bloß Rhetoren und Anhänger seiner religiösen Anschauungen wie Eunapios, der ihn den „Königlichsten auch in

---

[1]) Amm. Marc. XV, 8, 16 *oculi cum venustate terribiles.* Bei Eichendorff sagt der alte Severus:

„Wie oft auf meinen Knien wiegt' ich als Knabe dich,
Hatt'st so schöne große Augen, wie in dem Himmel frei
Und tief war's da zu schauen —."

Über sein sonstiges Aussehen vgl. Arch. Jahrb. XVI, 54. [2]) X, 16,2.
[3]) XXV, 4, 1 *profecto heroicis connumerandus ingeniis claritudine rerum et coalita maiestate conspicuus.*

seinen Reden« nennt,[1]) oder in seine Pläne Eingeweihte, wie sein Meister in der Redekunst Libanios,[2]) der alle wichtigen Ereignisse seines Lebens, aber auch seinen Tod durch die Ergüsse seiner Beredsamkeit verherrlicht[3]) und die Würdigung seiner Persönlichkeit in die Worte „Beisitzer der Götter“[4]) zusammengefaßt hat. Nein, es waren auch die Anhänger der von ihm gehaßten und verfolgten neuen Religion — wofern sie sich nur die Ruhe der Überlegung und das Gleichmaß des Urteils bewahrt hatten. Denn volle Gerechtigkeit läßt ihm auch von seinem Standpunkte aus widerfahren der christliche Horaz, Prudentius, wenn er singt:[5])

„Tapferster Führer der Heere,
Auch ein Schöpfer von Recht und Gesetz, mit dem Wort und dem Arme
Treuer Hüter des Vaterlands, nicht aber des Glaubens,
Denn er betete an dreihunderttausend von Göttern,
Abgefallen von Gott, doch — treu bis zum Tode der Roma.“

Ein Jugendgenosse freilich wie Gregor von Nazianz konnte es ihm nie verzeihen, daß er die auf ihn gesetzten Hoffnungen so zunichte gemacht hatte und hat in zwei nach seinem Tode gehaltenen Reden, *στηλιτευτικοί*, das Andenken „des Apostaten“ verunglimpft. Denn nicht die Stimme der Gerechtigkeit, sondern gekränkter Leidenschaft hören wir, wenn er ihn „den Drachen“[6]) nennt oder urteilt, daß er die Schlechtigkeit aller Verfolger des Gottesreiches, eines Jerobeam, Ahab, Pharao, Nebukadnezar, in sich vereinigt habe.[7])

Und so ist für wenige Persönlichkeiten der Geschichte stärkster Widerstreit der Urteile der Nachwelt so charakteristisch wie für Julian. Wenn die einen mehr als hundert Jahre nach seinem Tode eine neue Ära mit ihm begannen,[8]) haben andere sogar seinen

---

[1]) Fr. 1 S. 13. Phot. bibl. 77. Dem Eunap und Magnus folgt im Anfang des 6. Jahrhunderts Zosimos, der ihn V, 2 schlechthin den Großen nennt. [2]) Vgl. T. II, 243, 9. Daß er sein Lehrer im eigentlichen Sinne gewesen sei, lehnt Libanios II, 122, 11 ff. mit Recht ab. [3]) Sie finden sich jetzt im 2. Bande meiner Ausgabe (Leipzig 1904). Dazu kommen noch Stellen in der Autobiographie I, 140 § 120 und T. III, 109, 3. [4]) II, 370, 15. [5]) Apoth. 449 ff. [6]) Or. III, 49 ed. Billius Colon. 1690 *τὸν δράκοντα τὸν ἀποστάτην*. [7]) Or. IV, 111. [8]) Marinos im Leben des Proklos c. 36 läßt Proklos sterben im 124. Jahre nach dem Beginn der Kaiserherrschaft Julians (d. i. 17. April 485).

Namen aus Inschriften getilgt.[1]) Und die letzteren haben die längste Zeit hindurch die Oberhand gehabt. Doch ist es nicht der Zweck dieser Ausführungen die Schicksale Julians im Urteile der Nachwelt im allgemeinen zu beleuchten.[2]) Wir wollen ihn nur im Lichte dichterischer Behandlung zeigen. Auch so wird er uns nicht selten im Dunkel der Finsternis, öfter aber, das ist die versöhnende und verklärende Wirkung dichterischen Schaffens, in bald mildem, bald strahlendem Lichte begegnen.

Der Widerstreit trat auch hier hervor, kaum daß sich die leuchtenden Augen des jugendlichen Imperators für immer geschlossen hatten.

2. Während Kallistos,[3]) Magnos von Karrhai, Eutychianos der Kappadozier, der erste in einem Epos, die beiden letzten in historischer Darstellung, den Zug des Kaisers gegen die Perser, an dem sie selbst teilgenommen hatten, verherrlichten, empfand der heilige Ephraem das Bedürfnis, seinem tiefen Abscheu vor der Person und dem Werke des „Abtrünnigen“ (H. 1, S. 339, 9), „des Wolfes in dem Gewande des Lammes der Wahrheit“ (H. 2, S. 340, 19) und seiner ebenso tiefen aus dem Glauben an die Weissagungen des alten Bundes geschöpften Freude über den Untergang des Frevlers in vier in syrischer Sprache geschriebenen Hymnen Ausdruck zu geben.[4]) In einem derselben (dem dritten, S. 347 f.) wendet er sich geradezu gegen den Leichnam „des Verfluchten“, welcher auf der Heimkehr vom Perserzuge durch Nisibis gebracht wurde. Es freut ihn zu hören, daß Julian an seinem Glück und an seinen Göttern verzweifelnd selbst seine Rüstung ablegte, um tödlich verwundet zu werden, ohne daß die Galiläer seine Schmach sähen (H. 3, S. 350), und daß er vom Speere getroffen, stöhnend und vor Schmerz sich windend der Drohungen gedachte, welche er bei seinem Auszuge gegen die Kirchen der Christen in Wort und Schrift ausgesprochen hatte (H. 3, S. 349).

[1]) So in der Inschrift N. 201 von Magnesia am Maeander nach der Beobachtung Mommsens bei O. Kern, Wochenschr. f. klass. Philol. 1894, N. 22, Sp. 611. [2]) Mit einiger Ausführlichkeit ist dies bereits geschehen von Teuffel, Der Kaiser Julian und seine Beurteiler, Ztschr. f. Geschichtswissensch. (1846) V, 405—439 und von Vollert, Kaiser Julians religiöse und philosophische Überzeugung, Gütersloh 1900. [3]) Sokr. hist. eccl. III, 21. Zosim. III, 2, 7. Vgl. Lib. ep. 1127. [4]) Herausgegeben von Overbeck, S. Ephraemi Syri opera selecta, Oxford 1865; ins Deutsche übersetzt von Bickell, Ztschr. f. kathol. Theol. II, 2 (1878), S. 335—356. Ihm folge ich.

3. Wenn Kallistos[1]) nicht umhin konnte zu sagen, daß Julian durch einen Dämon umgekommen sei, so ist Ephraem von der Überzeugung durchdrungen, daß den Abtrünnigen die göttliche Strafe ereilt hat. Hier war es, wo die Legende einsetzte.

Wer war es, dessen sich Gott als seines Werkzeuges bediente? Wenn nicht Christus selbst[2]) so ein Kriegsmann. Hatte doch selbst Eutychianos[3]) berichtet, daß Julian vor seinem Tode im Traume einen geharnischten Mann sah, der ihn mit der Lanze durchbohrte.[4]) Hier knüpft die Legende an, allem Anschein nach, gerade in der Heimat des Eutychianos, in Kappadozien.

4. Dieses war auch die Heimat des großen Kirchenlehrers Basilius, der einst mit Julian in Athen zusammengetroffen war und dann seinen Abfall vom Christentum bitter beklagt hatte. Kappadozien war aber auch die Landschaft, in welcher allem Anschein nach die Verehrung des heiligen Merkur ihren Ursprung hat. In der Hauptstadt Caesarea hatte dieser Soldat – unter Decius – den Märtyrertod erlitten; hier wurden seine Leiche und seine Waffen aufbewahrt.[5])

Hier war es jedenfalls, wo die Legende zu dem Nachtgesicht des Julian ein zweites,[6]) das des Basilius hinzufügte und mit diesem

---

[1]) Sokr. hist. eccl. III, 21. [2]) So der im 9. Jahrh. von Joannes von Rhodos verfaßte *βίος* des von Julian zum Tode verurteilten Artemios (Batiffol, Röm. Quartalschrift, 3. Jahrg. Rom 1889, S. 286) *'Ιουλιανὸς περιπίπτει δόρατι, ὡς μὲν τινες φάσκουσι, στρατιώτου, ὡς δὲ ἄλλοι, Σαρακηνοῦ τῶν Περσῶν, ὡς δ' ὁ Χριστιανῶν ὁ ἀληθὴς καὶ ἡμέτερος λόγος, τοῦ δεσπότου Χριστοῦ ἀντιταξαμένου αὐτῷ.* Etwas zurückhaltender äußert sich Sozomenos in der Kirchengeschichte VI, 2, S. 220 B: *λέγεται γὰρ ὅτε ἐτρώθη, αἷμα ἐκ τῆς ὠτειλῆς ἀρυσάμενος εἰς τὸν αἰθέρα ἀκοντίσαι οἷάγε πρὸς φαινόμενον τὸν Χριστὸν ἀφορῶν καὶ τῆς ἰδίας σφαγῆς αὐτὸν ἐπαιτιώμενος. εἰ δὲ ἀληθῶς μέλλων τελευτᾶν τὸν Χριστὸν ἐθεάσατο, οὐκ ἔχω λέγειν, οὐ γὰρ πολλῶν ὅδε ὁ λόγος, οὔτε δὲ ὡς ψεῦδος ἐκβαλεῖν θαρρῶ.* [3]) Es sind freilich Bedenken gegen die Richtigkeit der Überlieferung. S. Büttner-Wobst, Philol. N. F. V, 564. [4]) Jo. Malalas XIII, 332, 9. Chron. Pasch. S. 551. Vgl. Büttner-Wobst, Philol. N. F. V, 577. [5]) So schon Noeldeke, Ztschr. d. Deutschen Morgenl. Ges. 28, 287. Unwahrscheinlich ist die Vermutung von Maßmann, Kaiserchronik III, 880, welche Seelisch, Ztschr. f. deutsche Philol. 19 (1887), 115 billigt, daß dem Merkur als dem Gott, zu dem Julian gern betete (Amm. M. XVI, 5, 5), ein christlicher Merkur gegenübergestellt werden sollte. [6]) Von einem doppelten Nachtgesicht, welches den Tod Julians als Strafe Gottes ankündigte, deren eines einem Freunde Julians, das andere einem Christen, Didymos in Alexandria, zuteil wurde, hatte schon Sozomenos, Hist. eccl. VI, 2, S. 219 B ff., gehört.

die Person des heiligen Merkur in Verbindung brachte. „In derselben Nacht, wie Julian, hatte auch Basilius ein Nachtgesicht: er sah den Himmel offen und Christus auf einem Trone sitzend, vor ihm den heiligen Merkur in glänzender eherner Rüstung stehend. Christus gebot ihm: „Merkur, gehe und töte den Kaiser Julian, der gegen die Christen ist.“ Merkur ging. Nach einiger Zeit erschien er wieder und sagte: „Der Kaiser Julian ist erschlagen, wie Du befohlen hast, o Herr.“ Da erwachte Basilius und verkündete am andern Morgen der in die Kirche berufenen Geistlichkeit den Inhalt seines Gesichtes.[1]) Julian aber war wirklich tödlich an der Schulter getroffen. Als er die Wunde bemerkte, fragte er seine Umgebung: „Wie heißt der Ort?“ „Asia“ war die Antwort, ein Name, der ihm als Todesort geweissagt worden war. Da rief er: „O Helios, du hast Julian ins Verderben gestürzt“ und gab seinen Geist auf.

5. Sehr erweitert, durch eine Reihe von Nebenzügen und Nebenpersonen ausgestattet, erscheint diese Version in dem Leben des heiligen Basilius, welches fälschlich dem Amphilochius, Zeitgenossen des Basilius, dem Bischof von Ikonion, zugeschrieben ist.[2]) Hier heißt es in Kap. 9, welches *περὶ Ἰουλιανοῦ τοῦ παραβάτου* überschrieben ist: „Um diese Zeit kam Julian auf dem Feldzuge gegen die Perser nach Caesarea. Basilius ging ihm entgegen. Als Julian ihn erblickte, sprach er: „Ich habe dich überphilosophiert.“ Basilius antwortete: „O daß du doch philosophiertest“ (*εἰ ἐφιλοσόφησας*). Zur Begrüßung brachte er dem Kaiser was er hatte, drei Gerstenbrote; Julian ließ ihm dafür Heu reichen und drohte, daß er nach seiner Rückkehr Caesarea zerstören und umpflügen lassen werde, damit es mehr Getreide als Menschen hervorbringe. Basilius heißt die Bewohner all ihr Geld und Schätze bringen, damit durch diese der Zorn des Kaisers nach der Rückkehr besänftigt werde. Nach drei Tagen aber sah er auf dem Berge Didymon[3]) ein Gesicht: eine weibliche Gestalt auf einem Trone sitzend sprach zu ihrer Umgebung: „Rufet mir den Merkur; er soll gehen und Julian töten,

[1]) Diesen Bericht haben Malalas S. 333 und das Chronicon Paschale S. 552 erhalten. [2]) Amphilochii opera ed. Combefis, Parisiis 1644, S. 179 ff. Vgl. Baronius, Annal. eccles. T. IV, ad annum Chr. 378. Feißer, De vita Basilii Magni, Groningae 1828, S. 8. [3]) Vgl. S. 5 Anm. 6.

der sich gegen meinen Sohn und Herrn Jesus Christus versündigt hat." Der Heilige ging. Dasselbe Traumgesicht hatte Libanios, der als Quästor Julian auf seinem Zuge begleitete, in derselbigen Nacht. Nach sieben Tagen aber, als die Gemeinde in der Kirche versammelt war, kam Libanios, berichtete den schrecklichen Tod Julians, bat und erlangte die Annahme des Zeichens Christi und wurde Hausgenosse des Basilius. Die Gemeinde aber ließ all das Geld, was sie zusammengebracht hatte, in den Händen des Basilius, der es zur Ausschmückung der Kirche verwendete.[1])

[1]) Dieser βίος ist zweimal ins Lateinische übersetzt worden: einmal von dem Subdiakonus Ursus zur Zeit des Papstes Nicolaus I. (Migne, Vitae patrum I, 294–319, vollständiger aus dem Codex 139 von Monte Casino, saec. XI, Vitae Sanctorum enthaltend, in der Bibliotheca Casinensis tom. III (1877), Appendix S. 205 ff.); ein zweites Mal und zwar im ganzen wortgetreuer von einem Anonymus in einer Handschrift von Vitae sanctorum saec. XII. der Kaiserl. Bibliothek in Wien cod. lat. 498 (olim Hist. eccl. 107) fol. 46 ff., welche ich hier nach einer der Güte des Herrn Bibliotheksdirektors Schwenke verdankten Abschrift zum ersten Male veröffentliche:

De mistica satis reuelatione et morte apostatae Iuliani.

In illo tempore Iulianus impiissimus imperator pergens aduersus Persas uenit in partes Cesariensium ciuitatis. Basilius autem simul cum coessentibus sibi obuiauit ei. Et uidens eum imperator dixit: *Superfilosofatus sum te o Basili.* (f. 46v) || Qui respondit ei: *Utinam filosofareris.* Et obtulit ei pro benedictione tres ordeacios panes. Imperator autem iussit stipatores suos accipere quidem [von m¹ übergeschr.] panes et reddere ei fenum dicens: *Hordeum enim pabulum est iumentorum quod dedit nobis. recipiat et ipse fenum.* Qui suscipiens dixit ei: *Nos quidem o imperator ex quibus comedimus obtulimus tibi. Tu autem ex quibus nutris irrationabilitatem naturae reddidisti nobis uoluntarie quidem irridens, non uoluntarie uero nobis in pastum fecisti hoc fenum.* Iulianus denique audiens et in insania factus dixit ad eum: *Pastio namque istius feni sine ablatione dabitur tibi. Quando autem Persas subigens reuersus fuero, desolabo ||* (radiert *r*?) *ciuitatem tuam et arabo eam, ut fiat farrifera magis quam hominifera. Non enim ignoro audaciam populi tui* (durchstr. u. übergeschr. *a te* von m¹) *suasam ut a me adorata abeam* (zu verbessern in *adoratam deam*) *postquam eam statueris* (zu verbessern in *statuerim*) *non ferens fascinationem confringeret usque in finem.* Et haec dicens pergebat ad Persarum regionem. Regrediens autem in ciuitatem Basilius et aduocans omnem multitudinem narrauit ei imperatoris uerba atque consiliator illi fit optimus dicens: *Pecuniam fratres ad nihil reputantes salutis uestrae prouidentiam facite, ut et si datum fuerit tempus tyranno imperatori, mu-*

neribus eum placemus. Qui abeuntes in domos suas quae habebant unusquisque eorum in manibus cum alacritate attulit ad eum auri scilicet et argenti lapidumque praeciosorum infinitam multitudinem. Qui uidens alacritatem et obauditionem eorum posuit ea in thesaurario superscri – (fol. 47 r) || bens uniuscuiusque nomen et dicens eis quia *praepositorum dominus potens est et illum adtrectare et uobis restituere propria.* Statim ergo praecepit clero et omni populo ciuitatis cum mulieribus et infantibus ascendere in montem dydimi, in quo honoratur et adoratur dei genitricis uenerabile templum et tribus diebus //// (et? radiert) ieiunium sustinentes postulauerunt deum dissipari (ri wie es scheint auf Ras. m 2) iniqui imperatoris assensum. Et adhuc postulantibus eis et uigilantibus in oratione contrito corde uidit //// (Rasur von 3–4 Buchst.?) Basilius in uisu multitudinem militiae caelestis hinc et inde in monte et in medio eorum super tronum gloriosam (korr. aus –um) sedentem quandam muliebri habitu et dicentem ad proxime sibi stantes magnificos uiros: *Uocate mihi Mercurium ut eat interficere Iulianum in filium meum et deum tumida blasphemantem.* Sanctus autem cum armatura sua adueniens iussus ab ea uelociter abiit. Et aduocans quae erat in muliebri habitu magnum Basilium dedit ei librum habentem in historia omnem mundi facturam, dextrorsus uero hominem plasmatum a deo. In principio autem libri superscriptio (c korr. aus p) erat: *dic,* in fine autem eius ubi plasmatur homo: *parce.* Suscipiens namque librum in praesentia eius legit usque ad subscriptionem *parce* et continuo absque somno factus est sub timore et gaudio contentus. Similem uero uisionem (d. W. nachträgl. hinzugefügt von andrer (?) Hd.) mortis Iuliani uidit ipsa nocte et Libanius sofista, cum esset cum eo in Perside et questoris dignitatem perageret. Expauens ergo uisionem magnus Basilius cum Eubolo solo euigilans uenit in ciuitatem (f. 47 v) || adiensque martyrium sancti martyris Mercurii in quo et ipse iacebat et arma eius conseruabantur, quaerens ea et non inueniens uocauit custodem et sciscitabatur ab eo ubi illa fuissent. Qui cum sacramento dicebat uespere ibi ea fuisse ubi perpetuo conseruabantur. Credidit ergo indubitanter sententiae memorabilis pater noster Basilius, quia uera est uisio, et glorificans deum qui non despicit confidentes in se, in festinatione multa et gaudio inenarrabili recucurrit in montem adhuc omnibus dormientibus. Quos excitans ad orationem hortatus est et in uoce exultationis euangelizauit eis a deo sibi reuelationem factam et quia ista nocte interfectus est tyrannus. Atque cum omnibus gratias agens deo reuersus est in ciuitatem et ueniens ad martyrium sancti Mercurii inuenit lanceam illius sanguine madidam et iterum cum omnibus gratias agens deo imperauit cunctos (n korr. aus o m 1) uenire in magnam ecclesiam et participare diuinae ministrationis.

Quomodo sancti spiritus aduentum uidit et de quodam diacono et de Libanio Sophista.

Hoc autem facto et exultante (u von m 2 in a korr.) eo signum non fuit factum sicut erat solitum mouere (in ri korr. m 2) uidelicet columbam

6. Mit dieser Legende ist, wenn auch bereits durch losere Fäden verknüpft, der ältere — von Noeldeke ins erste Drittel des 6. Jahrhunderts gesetzt — von zwei in Syrien, wahrscheinlich Edessa, entstandenen Romanen.[1]) Der Verfasser, wohl ein Kleriker,

---

quae cum sacramento dominico pendebat super altare, semper ad exaltationem sancti sacrificii moueri ter solens. Et cogitante eo quid hoc esset, uidit unum uentilantium diaconem (sic) innuentem mulieri inclinare deorsum. Et transponens eum de altari infra ecclesiam iussit custodiri. et ita uidens sancti spiritus aduentum hortatus est omnem populum septem diebus ibidem in oratione manere. Diaconem (sic) autem ieiuniis et uigiliis submisit et quod (f. 48 r) || ei habundabat ad postulantium inopiam dare iussit sicque diuinitatem placare et sic audere ad sacram ministrationem accedere. Uela etiam statim iussit appendi instructoriis praecipiens de muliere quae foris uelorum apparuerit inclinans se (e in ras. m 2) diuinum ministerium peragente foris poni ministerio et incommunicatam permanere. Populi autem celebrem festiuitatem agentes usque in finem septem diebus omnibus in ecclesia congregatis ecce Libanius Iuliani questor fuga usus uenit in ciuitatem. Et discens populi congregationem in ecclesia eo aduenit adnuntians impiam mortem Iuliani tyranni et dicens, quia cum secus Eufraten fluuium esset et relicta nocte septima excubiae militum custodirent eum, uenit quidam ignotus miles cum armorum uasis et lancea ualide et terribili impetu perfodit eum et nusquam comparuit subito abscedens. Ipse uero miserrimus diram atque horribilem emittens uociferationem cum blasfemie clamore expirauit. Narrauit etiam et per ordinem uisionem, quam ipse iam dicta uiderat (id von m 2 übergeschr.) nocte. Procidensque genibus principis sacerdotis postulabat se suscipere Christi signaculum. Quod consecutus contectalis factus est (übergeschr. m 2) Basilii. Crastina quoque praecepit omnibus magnus Basilius recipere pecuniam. Qui una uoce dixerunt ad eum: *Si mortali imperatori haec tribuere uoluimus, ut non desolaret nostram ciuitatem, multo magis Christo inmortali imperatori oportet offerre ea: qui de tanto interitu nos redemit. Ecce ergo in manibus tuis sunt omnia. sicut deus iusserit, age.* |: Qui admiratus fidelissimi populi magnanimitatem tertiam :| (die zwischen |: :| befindlichen Worte sind von m 2 am unt. Rand nachgetragen) partem etiam nolentibus tribuit eis et de reliquo uestiuit omne presbiterium (b korr. aus p von m 1) (f. 48 v) || cum ciborio. Altare etiam auro puro et gemmis praeciosis decorauit et aduocans multitudinem habitantium ac sanctificans sanctam mensam tribus diebus iussit diem festum solemnizare.

Auch Vincentius Bellovacensis (Spec. hist. XIV, 43 und 44) hat diese Rezension in der Schilderung des Todes Julians ausgeschrieben.

[1]) Julianos der Apostat. Syrische Erzählungen, herausgegeben von Georg Hoffmann, Leiden 1880 und Kiel 1888; vorher in Auszügen mitgeteilt und besprochen von Noeldeke, Über den syrischen Roman vom Kaiser Julian, Ztschr. d. D. Morgenl. Ges. 28 (1874), 263 f., dem ich folge.

denn er hebt besonders hervor, daß Julian die Steuerfreiheit des Klerus aufgehoben habe – springt bereits in Unduldsamkeit mit der geschichtlichen Wahrheit arg um. Er schiebt dem Julian schreckliche Greuel und besonders Gewalttaten gegen Christen unter. Zum Zwecke der Zauberei läßt Julian sogar lebenden Kindern das Herz und schwangeren Frauen die Embryonen ausreißen. Da verkündet der heilige Merkur, daß er fallen werde. Der aber, dem er es verkündet, ist hier der dem Julian als eigentlicher Held gegenübergestellte, sich zum Christentum bekennende Oberbefehlshaber und nachmalige Tronfolger Jovinian d. i. Jovian, der zu Gott betet, daß es ihm gelinge Julian zu überlisten. Als die Heere der Römer und Perser aufeinanderstoßen, verkündet eine himmlische Stimme, wohl die Christi, daß der Frevler weggerafft sein werde. Als Julian über die Stimme des Nazareners, der sich selbst zum Gotte gemacht habe, lästert, wird er von einem Pfeile tödlich unter der Brustwarze getroffen. Da spritzt er das mit seinen Händen aus der Wunde genommene Blut gen Himmel, sprechend: „Sättige dich von jetzt an und habe genug; denn nun ist dir mit der Gottheit ja auch die Königsherrschaft gegeben.“ [1]) Sterbend empfiehlt er den Jovian zu seinem Nachfolger; auf dessen Haupt kommt die Krone vom Kreuz herab. Er regiert acht Monate.

Wie schon bemerkt, werden dem Julian in dem Romane alle möglichen Schändlichkeiten schuld gegeben. Unwillkürlich fragte man weiter: Wie ist es nur zu erklären, daß der christlich erzogene Julian nicht nur zum Apostaten, sondern auch zum grausamen Verfolger der Christen wurde? Es gab nur eine Antwort. Satanas selbst hatte sich seiner Seele bemächtigt. Die Pforte aber, durch die er sich eingeschlichen hatte, war die Ehrsucht Julians. Hier spann die Legende einen neuen Faden, der sich, wie der eben betrachtete, in unendlichen Verschlingungen fortsetzen sollte.

7. Die – wenigstens für uns zurzeit erreichbar – älteste Gestalt derselben liegt uns in einem zweiten, wohl etwas jüngeren, syrischen Roman vor. [2])

[1]) Eine Erörterung aller Varianten der letzten Worte Julians in der christlichen Tradition verträgt sich nicht mit dem Zweck dieses Aufsatzes, der nur die Neues bietenden Fasen in der Entwicklung der Julianlegenden hervorheben kann. [2]) Herausgegeben von Hoffmann, deutsch übersetzt von Noeldeke a. a. O. S. 660 f.

Julian trachtet nach dem Trone. Um die Mittel zur Erreichung seines Zieles zu erlangen, beraubt er Eleuthera, die Tochter des getöteten Gegenkaisers Licinus [d. i. Licinius] und einer Schwester Konstantins, ihres Vermögens, und als der Kaiser ihn auf die Klage der Eleuthera hin zur Verantwortung zieht, schwört er auf Kruzifix und Hostie, daß er unschuldig sei. Eleuthera wird abgewiesen. Als sie ihr Geschick beweinend über die Straße geht, naht sich ihr ein Dämon und spricht: „Aus Liebe zu deinem Vater, der mich verehrte und mir opferte, will ich dir alles wiederschaffen, was Julian dir genommen hat. Gehe zum Kaiser und sage ihm, Julian möge kommen und mir bei der Bildsäule schwören, welche die Uhr der Stadt bewacht. Dann fasse ich ihn, und er kommt aus meinen Händen nicht los, bis er dir alles wiedergibt, was er dir genommen.“ Sie ging zum Kaiser. Als dieser ihre Worte den Senatoren mitteilte und diese auch zu Julians Ohren kamen, geriet er in große Angst. Sein Freund, der Zauberer Magnus, führte ihn zu jenem Dämon. Dieser sprach: „Wenn Julian auf mich hört und was ich ihm sage, tut, so will ich ihn zum Herrn der ganzen Erde machen.“ Als Julian ihm geopfert hat, fährt Satanas in ihn und bekommt Gewalt über ihn. Eleuthera wird wieder abgewiesen. Julian wird Kaiser. Sein Untergang wird nicht mehr erzählt.

8. War Julian aber ein so schrecklicher Christenverfolger, dann machte er auch vor den Gebeinen der Heiligen und Märtyrer nicht Halt, sondern war auf deren Schändung aus. Auch hier führen die Spuren der Legende nach Syrien zurück.

Julian von dem Streben erfüllt, alle Vorgänger und Gottesfeinde in der Verfolgung des Christentums zu überbieten, suchte alle Leiber der Gottesstreiter mit Feuer zu vernichten und ihre Reste in Asche aufzulösen. So kam er auch nach Antiochia, nicht bloß um hier und in Daphne zu opfern, sondern auch um alles Heilige daselbst den Flammen zu übergeben. Vergeblich suchte er die Hand Johannis des Täufers; die Christen hatten sie, als sein Gebot bekannt geworden war, in einem Turme der Stadt (*Γωνιά* Angulus) versteckt. Auch der Leib, welchen seine Leute auf seinen Befehl in Jerusalem verbrannten, war ein untergeschobener. Darauf zog er gegen das christenfreundliche Edessa. Einer seiner Diener aber wußte ihn zum

Kriege gegen die Perser zu überreden, auf dem er einem von Gott gesandten Schlage unterlag.[1])

9. Dies sind die im Boden des oströmischen Reichs liegenden legendarischen Wurzeln, aus denen die dichterische Behandlung Julians im weströmischen Reiche im Mittelalter und in der Neuzeit, ja stellenweise noch in allerneuester Zeit ihre Nahrung sog. Ehe wir uns diesen zuwenden, ist einer Verbindung zu gedenken, in welche Julian auf dem Boden des weströmischen Reichs mit einer heimischen Legende gebracht worden war.

Allmählich war nämlich auch genug Kunde von dem legendarischen Julian des Ostreichs ins Abendland gedrungen, daß er auch zum Urheber von Schandtaten an römischen Märtyrern gemacht werden konnte. Solche sind Johannes und Paulus, welche in der Legende ihren Tod auf Geheiß Julians finden.[2])

Aus dieser Legende war geschöpft der erste Ansatz zu einer dichterischen, ja dramatischen Behandlung Julians im Mitteltalter: Der Gallicanus, II. Teil, der Hrotsvit.[3])

Er bildet die Fortsetzung des Gallicanus I. Dieser Feldhauptmann Konstantins hat sich, ehe er zum Kriege gegen die Skythen auszieht, mit Konstantia, der Tochter Konstantins, einer der gottgeweihten Jungfrauen, verlobt; in der Bedrängnis der Schlacht aber läßt er sich durch Johannes und Paulus, welche er von Konstantia zu Begleitern erhalten hat, zum Christentum bekehren, entsagt der Konstantia und ergibt sich einem ehelosen Leben, bis er auf Befehl Julians in die Verbannung geschickt und mit der

---

[1]) So in der 957 gehaltenen Predigt des Theodoros Daphnopata über die Überführung der Hand des Täufers von Antiochia nach Konstantinopel (bisher nur in lateinischer Übersetzung gedruckt, Migne, Patr. gr. 111, 611–620 und in den Acta Sanctorum, 24. Juni, S. 741 § 190). (Griechische Handschriften weist nach Krumbacher, Byzant. Lit., S. 170[2]). Daß die Gebeine des Täufers unter Julian in Sebaste zerstreut wurden, sagt schon das Chronicon Alexandrinum z. Jahre 362 und Rufinus hist. eccl. XII, 28. [2]) Act. Sanct. 25. Juni, S. 159f. De sanctis fratribus martiribus Joanne et Paulo Romae in propria domo nunc ecclesia ex vetustissimo Codice Corbiensi. Aus ihr schöpft auch Jacobus a Voragine in der Legenda Aurea, ed. Lugd. 1512, Fol. LXV: De sanctis iohanne et paulo. [3]) Hrotsvithae opera rec. P. de Winterfeld, Berolini 1902, S. 109ff., der S. III bemerkt, daß die Akteinteilung erst mit der szenischen Aufführung im 12. Jahrhundert entstanden sei. Vgl. Strecker, N. Jahrbb. f. kl. Altert. XI, 585ff.

Märtyrerkrone geschmückt wird. Damit beginnt der Gallicanus II. Julian befiehlt, daß die Christen alles Eigentum aufgeben, da sie sich sonst in Widerspruch zu dem Worte Christi setzen: „Wer nicht entsagt allem was er besitzt, kann nicht in das Himmelreich kommen“ (Luk. 14, 33). Die Soldaten führen den Befehl des Kaisers aus, kehren aber mit der Botschaft zurück: „Wenn einer der unsrigen einen Fuß in eines der Schlösser des Gallicanus setzt, wird er aussätzig oder besessen.“ Julian: „Kehret zurück! Gallicanus soll in die Verbannung gehen oder den Götzen opfern.“

Gallicanus antwortet ihnen: patriam desero et exul pro Christo Alexandriam peto optans ibidem coronari martirio.

Bald kommen die Soldaten mit der neuen Botschaft zu Julian zurück: „Gallicanus ist in Alexandria vom Comes Rautianus durchs Schwert gerichtet worden. Aber auch Johannes und Paulus verhöhnen dich und verschwenden die Schätze der Konstantia.“ Julian läßt diese rufen, um sie durch die höchsten Stellen im Palastdienst zu gewinnen. Sie weigern sich dessen, weil er Christum verleugnet hat.

Julian: ego quondam stultus talia exercui et clericatum in ecclesia optinui. At ubi nihil utilitatis inesse deprehendi, ad culturam deorum me inflexi; quorum pietas me provexit ad fastigium regni.

Er gibt ihnen zehn Tage Bedenkzeit, schickt aber den Terentianus an der Spitze einer Schar von Bewaffneten mit dem Befehle: wenn sie sich weigern dem Jupiter zu opfern, sollen sie umgebracht werden und zwar heimlich, „quia palatini fuere“. Sie sterben mit Worten des Preises Christi auf den Lippen. Der Sohn des Terentianus aber, der auf seinen Befehl die Hand an sie gelegt hat, ist besessen geworden und wälzt sich vor ihren Gräbern am Boden. Terentianus fleht die Verstorbenen um Fürbitte für die Vergehungen der Verfolger und um Erbarmen mit seinem Sohne an. Er und sein Sohn wollen Christum bekennen. So geschieht es, da der Sohn alsbald gesund wird.

11. Wie in einem Sammelbecken fließt die Mehrzahl der bisher betrachteten legendarischen Erzählungen zusammen in der um Mitte des 12. Jahrhunderts in Regensburg entstandenen, vielleicht aus der Arbeit mehrerer Geistlichen hervorgegangenen Kaiserchronik.[1])

---

[1]) Ich folge der Ausgabe von Edw. Schröder, Deutsche Chroniken. Mon. Germ. scriptt. vernac. t. I, Hannoverae 1892.

Dieselbe beruft sich gleich im Anfang auf eine schriftliche Quelle, und es ist durchaus wahrscheinlich, daß diese bereits den ganzen Stoff zusammengestellt und verarbeitet hatte. Denn vieles weist unmittelbar auf Rom hin und es zeigt sich hier eine solche Fülle auserlesener Gelehrsamkeit zusammengedrängt, wie sie wohl in Rom, schwerlich aber in Regensburg erworben werden konnte. Der Gesichtspunkt, unter den das Ganze gestellt ist:

(10634) Das buoch chundet uns sus:
das rîche besaz Juljânus.
nu suln wir in rehte sagen,
wi der gotes widerwarte
das rîche gewan

ist ganz der bereits von uns hervorgehobene, der Legende eigentümliche.

Die Erzählung, welche die Verse 10634—11137 umfaßt, besteht aus drei Teilen.

1. Wie gewann Julian, der Gottesfeind, die Kaiserherrschaft (10634–10837)? Hier liegt eine Quelle zugrunde, welche wir bereits in dem zweiten syrischen Julian-Romane [1]) fließend angetroffen haben, nur in einer ganz eigentümlichen, den Verhältnissen der Stadt Rom angepaßten Fassung. Daß auch diese sich bereits in der Vorlage befand, sagt der Verfasser ausdrücklich mit dem wiederholten Verse: das buoch chundet uns daz. In Rom lebte eine fromme Frau, welche den Julian wie ihren Sohn erzog. Nach dem Tode ihres Mannes übergab sie ihm auch alle ihre Schätze zur Aufbewahrung. Als sie derselben aber bedurfte, gab ihm der Teufel den Mut, den Empfang abzuschwören. Sie tat einen Fußfall vor dem Papste und beschwor ihn, den Julian vor Gericht zu stellen. Dieser aber, der sich mit Hilfe seines Schatzes am päpstlichen Hofe sehr beliebt gemacht hatte, ja ein Kapellan geworden war, schwur, daß er nicht wisse, was die Frau wolle, so daß diese ohne Rechtsspruch und ohne Schatz abziehen mußte. Zuletzt geriet sie in solche Not, daß sie sich mit Waschen erhalten mußte. Eines Abends, als sie wieder im Tiber waschen wollte, fand sie die Statue des Merkur, welche Heiden hier verborgen hatten, um sie am Morgen anzubeten, im Wasser. Sofort schlug sie dem Götterbild mit ihrer Wäsche so heftig um die Ohren, daß der im Bilde befindliche Teufel zu ihr sprach: „Ich bin Merkurius, höre auf zu schlagen, so will

[1]) Vgl. oben, S. 10f.

ich dir deinen Schatz wieder verschaffen; klage morgen von neuem den Julian an. Er soll auf mir einen Eid schwören.“ So geschah es. Am andern Morgen tat die Witwe wieder einen Fußfall vor dem Papste. Julian leistete den Eid auf dem Götzenbilde; als er ihm aber seine Hand in den Mund legte, hielt dieses sie fest,[1]) so daß Julian laut schrie: „Herr Gott, laß mich leben, ich will der Frau all ihr Gut wiedergeben.“ Am Abend aber, als alle Menschen sich entfernt hatten, sprach der Teufel zu Julian: „Tue, wie ich dir sage, so mache ich dich zum Herrn des römischen Reiches.“

(10812) Dô wart Jûlîân
des laiden vâlandes man,
er têt aldaz er in lêrte:
von gote er sich chêrte,
der toufe er widersagete,
den tievel er zuo sich ladete,
Mercurjum chôs er im ze hêrren.

Und als nach 14 Tagen der kranke Kaiser verschied, lief der Teufel von Mann zu Mann im Reiche und bewog sie den Julian zu wählen, denn

er gezimt wol rômischem rîche.

2. Julian verfolgt als Kaiser die Christen (V. 10838 bis 10937) – im wesentlichen wie bei Hrotsvit, doch ohne Benutzung derselben. Julian ließ die Statue des Merkur wieder an ihrem früheren Platze aufstellen und zwang die Römer, dem Gotte zu opfern. Viele Fürsten, welche sich weigerten, wurden gemartert. Zu zwei reichen Herzögen, Paulus und Johannes, schickte er den Terentianus mit der Botschaft, daß er sie zu den ersten Würdenträgern des Reiches machen wolle, wenn sie dem Merkur opferten. Da sie sich weigerten, ließ er sie mit Haken und Dornen zu Tode martern. Dafür sind sie Genossen der Engel im Himmel.

3. Julian unternimmt einen Zug nach Griechenland, bedroht den Basilius, läßt dem Merkurius das Haupt abschlagen und fällt durch diesen in der Schlacht (V. 10938 bis 11137) – im Anschluß an die S. 7 ff. mitgeteilte lateinische Bearbeitung der Basilius-Vita, jedoch mit mancherlei Abweichungen im einzelnen. Auf einem Zuge über das Meer nach Griechenland gerät Julian in Hungersnot und verlangt von dem Abt eines Klosters,

[1]) Bocca della verità.

Basilius, Speise für das Heer. Dieser konnte ihm nur fünf Gerstenbrote schicken. Darüber geriet Julian in höchsten Zorn.

alle sîne gebaere wâren tobelîch,
er war der christenhaite wuoterîch.

Er ließ alles Korn abmähen und Salz auf den Acker streuen[1]) und drohte, alle bei seiner Rückkehr umbringen zu wollen. Da warf sich Basilius vor dem Altare der Kirche nieder und flehte Maria[2]) um Schutz an.

Darauf zog dem Julian ein gottesfürchtiger Herzog Merkurius entgegen.

sîne hulde wolt er gewinnen
mit scazze oder mit gedinge.

Julian verlangte, daß er von Gott abfiele und seinem Gotte untertan würde. Als Merkur sich dessen weigerte, ließ Julian ihn martern und zuletzt köpfen. Basilius ließ ihn in seinem Münster begraben und seinen Schild und Speer ebendaselbst aufbewahren.

Die himmlische Jungfrau aber erschien dem Basilius: „Dein Gebet ist erhört. Heute folgt die Befreiung." Darauf spricht sie zu Merkurius: „Stehe aus deinem Grabe auf und räche den Gottesmann an seinem Feinde." Dieser steht auf, greift zu Schild und Speer, steigt auf sein Roß und reitet dem Julian nach. Als dieser ihn erblickt, ruft er aus: „Ich sehe Merkurium dort her fahren; fürwahr, er will mich zu Tode schlagen." Die Umgebung verstand den Sinn der Rede nicht, Merkurius aber durchbohrte den Kaiser. Die Römer flohen und ließen den Leichnam liegen.

sîn lîchnâme,
saget das buoch zewâre,
wället ze Constenoble
in dem peche unt in dem swebele.

Da weilt er unabänderlich bis an den Jüngsten Tag. Merkurius aber stieg wieder in sein Grab hinab. Am andern Morgen ging

[1]) Hieran knüpft wohl an die Erzählung in dem liber miraculorum des Caesarius von Heisterbach III, 74 (herausgegeben von Al. Meister, Röm. Quartalschrift, Suppl. XIII, Rom 1901, S. 197): Julianus imperator cum coepisset prius esse humanus et catholicus, postea factus est haereticus crudelis et ita inhumanus, ut, creditur propter eius perfidiam et crudelitatem, tellus emarcuit, seges modica et quasi nulla crevit, inedia atque fames magna invaluit. Das Bild der Maria wird herumgetragen: fugiebat omnis infirmitas et messis rediit atque sterilitas cessavit. [2]) Wie bei Amphilochios, ist diese an Stelle von Christus getreten.

Basilius auf die Kunde, daß Julian erschlagen sei, zum Grabe Merkurs und fand den Speer ganz von Blut überzogen. Des Todes Julians aber freute sich die gesamte Christenheit.

12. Nicht nur Dramatisierung, sondern auch eine höchst originelle Weiterbildung erlangt die pseudo-amphilochische Fassung[1]) im 14. Jahrhundert in Frankreich in einem der Miracles de Nostre Dame, welches in einer Handschrift der Pariser Nationalbibliothek (Fonds de Cangé n. 13. 14, fol. 127 – 138v) erhalten ist[2]) unter dem Titel: *„De l'empereur Julien que S. Mercure tua du commandement N. D., et Libanius son seneschal qui cela vit en avision, se fist baptiser a S. Basille et devint hermite, et pour reveoir N. D. en sa biauté souffri que on li crevast les yeux, et le renlumina N. D."*

Zugrunde liegt auch hier die lateinische Übersetzung der pseudo-amphilochischen Lebensbeschreibung des Basilius in der Wiener Rezension, wenn auch vielleicht bereits in einer Übertragung ins Französische.[3]) Aber wie sich der Verfasser nichts weniger als

---

[1]) Siehe S. 6ff. [2]) Paulin Paris, Les manuscrits français de la bibl. du Roi t. VI, 334, Nr. 7208, herausgegeben in Origines latines du théâtre moderne, par Edelestand du Méril, Paris 1849, S. 305–353 und in Miracles de Nostre Dame publ. par G. Paris et Ul. Robert t. II (Paris 1877), S. 171–226. Letzterer Ausgabe folge ich, wie dem Werke von Petit de Juleville, Histoire du théâtre en France. Les Mystères t. II (Paris 1880), S. 254ff. [3]) Eine solche hatte im Anfange des 13. Jahrhunderts der Prior von Vic-sur-Aisne, Gautier de Coincy († 1236), in seinen Miracles de la Sainte Vierge, und zwar in dem miracle de Saint Basile (herausgegeben von Poquet, Les miracles de la Sainte Vierge, traduits et mis en vers par Gautier de Coincy, Paris 1857, Sp. 395–416) veranstaltet. Sie geht, übereinstimmend mit der Wiener Rezension der Basilius-Legende und dem Drama, bis zu der Bekehrung und Taufe des Libanios. Daß die Wiener Rezension Quelle für sie war, folgt aus der Übereinstimmung im Berichte des Libanios über den Tod Julians (V. 477ff.). Auf sie geht auch zurück das Miracolo della Vergine „Di Santo Basilio vescovo e della crudele morte di Giuliano Apostata" des codex Riccardianus 1284, S. 43ff., dessen erste Kenntnis ich dem Hinweis von Arturo Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio evo vol. II (Torino 1883), S. 146, dessen Abschrift ich der Güte meines Freundes Pio Rajna verdanke. Nur erzählt hier Libanios dem Basilius den Tod Julians nach der spätern kirchengeschichtlichen Überlieferung (Büttner-Wobst, Philol. N. F. V, 572ff.) aufs allerausführlichste. Julian füllt sich in Wut die Hand mit dem Blute der Wunde und spritzt es gen Himmel, rufend: „Or m' ai vinto, Galileo! o Galileo, or m' ai vinto." Auch daß ihn seine baroni e cavalieri in

streng an seine Vorlage gehalten hat, so hat er in ihrer Erweiterung und besonders in der Rolle, welche er dem Libanios zugewiesen hat, seiner Fantasie ganz und gar die Zügel schießen lassen. In gewissem Sinne wird dieser, der Seneschal des Julian, zum Haupthelden des Miracle.

Julian kündigt ihm und seinen Rittern seinen Kriegszug gegen die Perser an. Als Basilius ihm nur drei Gerstenbrote als Gabe der Stadt Caesarea anbietet, zwingt Julian ihn Heu zu essen und stößt heftige Verwünschungen und Drohungen gegen die Christen von Caesarea aus. Basilius und die Gemeinde rufen in der Kirche Maria und den heiligen Merkur um Hilfe an. Maria erhört sie, steigt mit Gabriel und Michael vom Himmel herab und befiehlt dem heiligen Merkur, den Julian zu töten. Dieser führt sofort den Befehl aus. Zwei Teufel tragen den Leib und die Seele Julians fort. Maria steigt im Geleit der Engel wieder zum Himmel auf. Basilius erzählt der Gemeinde das Geschehene. Libanius aber, welcher es aus Augenschein bestätigt und ebenfalls eine Vision der Madonna gehabt hat, bittet den heiligen Basilius um die Taufe. Diese wird vollzogen. Die verschwundenen Waffen des heiligen Merkurius kommen noch blutbefleckt in wunderbarer Weise zurück. Libanius beschließt Eremit zu werden. In seiner Sehnsucht Maria noch einmal zu schauen, so wie er sie geschaut hat, willigt er ein, daß Gabriel ihm das linke Auge durchbohrt. Es geschieht. Darauf schickt Maria den heiligen Michael zu ihm, ob er sie noch einmal sehen wolle um den Preis des Verlustes auch des rechten Auges. Auch darauf geht er mit Begeisterung ein. Ja, um die himmlische Erscheinung nochmals zu haben, bietet er seine Hand zum Abschneiden. Dies rührt die Gottesmutter: sie steigt mit den beiden Erzengeln vom Himmel herab, gibt dem Libanius seine Augen wieder und führt ihn mit sich wieder herauf.[1]) So fehlte nicht viel,

Konstantinopel begraben, wird wie in der Kaiserchronik erzählt, aber auch daß fortwährend siedendes Pech aus dem Grabe aufsteigt, „accio che per questo si dimostri con quanto tormento la sua dolorosa anima è punita nel profondo dello inferno, il chui corpo etiandio nel sepolcro è tanto tormentato."

[1]) Sie spricht zu ihm V. 1566 ff.: En un autre lieu te menray
Demourer, que je te donray;
La tenray j'avec toy convent;
La te visiteray souvent,
Mon chier ami.

daß der beredteste Anwalt des absterbenden Heidentums und verbissenste Gegner des Christentums ein christlicher Heiliger wurde.

13. Ein ganz anderer Geist weht in dem nächsten Juliandrama, welches uns nach Italien führt, der von Lorenzo de' Medici für das Fest der Heiligen Paolo e Giovanni im Jahre 1489 gedichteten[1]) Rappresentazione. Nichts mehr von den verzückten Überschwänglichkeiten, wie wir sie soeben in dem durch und durch mittelalterlichen französischen Mystère kennen gelernt haben; zwar noch nicht der Julian der Geschichte, aber doch auch nicht das Scheusal der mittelalterlichen Stücke, sondern ein Held, ausgestattet mit einer Fülle von sympathischen Zügen, vor allem den Tugenden, welche die Renaissance über die anderen stellte, dem Gefühl der Herrscherwürde und Herrscherpflicht, der Verantwortlichkeit, der Vaterlandsliebe, der Aufklärung, aber auch nicht frei von Ruhmsucht, ja nicht ohne eine gewisse Kälte und Neigung zur Ironie.

Kaiser Konstantin ist gestorben und Julian zu seinem Nachfolger gewählt. Sofort verkündigt er seinen Entschluß, der Verachtung, in welche Rom gesunken, ein Ende zu machen und den alten Ruhm zu erneuern durch Wiederherstellung der Göttertempel, Altäre und Opfer. Den Christen aber soll alle ihre Habe genommen werden:

Chè Cristo disse a chi vuol la sua fede,
Renunzi a ogni cosa ch' e 'possiede.[2])
Questo si truova ne' Vangeli scritto;
Jo fui Cristiano, allor lo intesi appunto.

Alsbald tritt einer mit einer Anklage gegen Giovanni und Paolo auf, welche dem kaiserlichen Edikt zuwider große Besitzungen im Osten haben.

Julian läßt sie sofort vor sich fordern: denn was ist ein Herrscher wert, dem nicht von seinen Untertanen Gehorsam erwiesen wird, besonders am Anfange? Ein rechter Herrscher erfüllt in den ersten vier Tagen seine Pflicht und erhält sich durch Strenge und Strafen in Ansehen. Giovanni und Paolo antworten ihm, daß sie niemals Jupiter opfern würden. Darauf befiehlt er dem Terentianus,

[1]) Aless. d'Ancona, Origini del teatro in Italia I (Torino 1891), S. 263. Ich benutze die Ausgabe von Giudici, Storia del Teatro in Italia I (Milano e Torino 1860), S. 387 ff. [2]) Dieser Zug fand sich schon in der Quelle. Denn er ist uns auch bei Hrotsvit begegnet, ohne daß etwas für eine Benützung ihres Drama durch Lorenzo geltend gemacht werden könnte.

mit einer Jupiterstatuette zu ihnen zu gehen: binnen zehn Tagen sollen sie derselben Verehrung erweisen, andernfalls solle er ihnen den Kopf abschlagen. Wenn sie nicht wollen, daß ihnen geholfen werde, geschehe ihnen recht:

Nella legge di Cristo un detto è tale,
Che Dio non salva te sanza te stesso,
E questo detto è vero e naturale
(Benchè tal fede vera non confesso).

Darauf werden sie mit verbundenen Augen geköpft.

Von Ruhmsucht getrieben, will er gegen die Parther ziehen, um die alte Niederlage zu rächen und zugleich um auf dem Wege an Basilius

,Nimico mio, amico di Gesue',

die Strafe zu vollziehen:

S' io 'l truovo là, non scriverà mai piue.

Basilius betet zu Gott um Hilfe. Da erscheint die Jungfrau Maria über dem Grabe des heiligen Merkur und gebietet ihm, aufzustehen und Julian unbarmherzig zu töten, wenn er die Straße passiere.

Als die Astrologen Julian warnen vor der Gefahr, die ausgeht von einem toten Namen, weist er sie ab:

Chè queste astrologie son tutte ciancie.
Il re e 'il savio son sopra le stelle;
Onde io son fuor di questa vana legge:
I buon punti, e le buone ore son quelle,
Che l' uom felice da sè stesso elegge.
O valenti soldati, o popol forte,
Con voi sarò, alla vita, alla morte.

Von Merkur tödlich getroffen, ruft er aus:

Fallace vita! O nostra vana cura!
Lo spirito è già fuor del mio petto spinto:
O Cristo Galileo, tu hai vinto.

Ein wahrhaft dramatischer Schluß!

14. Im 16. Jahrhundert tritt Julian in der Literatur entschieden zurück. Zwar hat sich Hans Sachs, besonders in den Jahren 1553 und 1562, viel mit ihm befaßt, aber weder war Julian eine Persönlichkeit, welche dem lustigen Sänger von Nürnberg lag, noch ist er an die Hauptquellen gekommen. So hat er mit ihm nichts rechtes anzufangen gewußt.

Im Hintergrunde bleibt Julian im Meistergesang (im Schatzton H. Vogels 1553, 22. April)[1] „der arg kaiser Julianus“, sowie im Spruchgedicht (Historia, Anno salutis 1562, am 18. tag Decembris): „die plag der juden ob dem tempel.[2]) Denn er befiehlt wohl, um den Christen Verdruß zu bereiten, den Wiederaufbau des jüdischen Tempels in Jerusalem, verschwindet dann aber. Vom Himmel fallendes Feuer macht den Bau zunichte. Und

„Die nechst nacht hernach da ward fallen
Das zeichen des creutzes in allen
Leynen kleydern ganz sichtigklich,
Darinn sie blieben augenscheinlich,
Darauß man sie kund nicht mehr waschen,
Weder mit laugn, seiffen noch aschen.
Zum zeychen das creutz wird bestehn
Auffrichtig und wird nicht vergehn.“

Dasselbe gilt, wenn auch in geringerem Maße, von dem ziemlich gleichzeitigen Meistergesang (im Baumton Folzens 1553, 18. Mai)[3] Juventinus und Maximus, wie von dem gleichnamigen Spruchgedicht (Historia, Anno salutis 1562, am 18. tag Decembris),[4] gleichsam einer neuen Auflage von S. Giovanni e Paolo. Denn nachdem erzählt ist, daß Julianus, der

„tyrannisirt
Uber die Christen auß bitrem haß,
Der ein verlaugnet Christe was,
Der sie ernstlich martert und plaget,
Verfolget, würget und verjaget
Und veracht Christum mit honworten
Sampt seinem wort an allen orten“

von Juventinus und Maximus, seinen von ihm hochgeschätzten Trabanten und heimlichen Christen, aufgefordert worden ist, sich zu

[1]) 13. Meistergesangbuch, Blatt 168' bis 169'. [2]) H. Sachs, Werke, Bd. 15, herausgeg. von E. Goetze (Bibl. des Lit. Vereins, Bd. 173, Tübingen 1885), S. 468—471. Quelle ist hier die Hystoria Ecclesiastica Tripartita in der deutschen Übersetzung von Dr. Caspar Hedion (Straßburg 1545) Buch IV, Kap. 43, fol. 172r „Ecclesiastica genannt, das zehend buch macht uns bekandt / Diese wunderbare geschicht / zu einem tröstlichen bericht.“
[3]) 13. Meistergesangbuch, Blatt 199' bis 200'. [4]) H. Sachs, Bd. 15, S. 472—475. Auch hier ist Hedions Übersetzung der Hystoria Ecclesiastica Tripartita (Buch VI, Kap. 34, S. 170r) die Quelle („Wie in Ecclesiastica Wahrhafftig uns angezeyget da.“).

Christo zu bekehren und sanftmütiglich zu herrschen, erfahren wir nur noch, daß er sie hinrichten läßt.

Und in dem dritten Meistergesange „Der gotlos pfleger Julianus" (im grünen ton Frauenlobs 1553, 10. Juni),[1]) wie in dem Spruchgedicht „Julianus, der gottloß landpfleger und Valentinianus, der christliche hauptmann" (Anno salutis MDLXIII, am 14 tag Aprillis),[2]) tritt Julian hinter seinem gleichnamigen Landpfleger und seinem Hauptmann Valentinian zurück. Zwar ist er es, der auf Geheiß des Apollo den Leichnam des Babylas aus der Kirche entfernen läßt, damit er ein Orakel vom Gotte empfange; desgleichen läßt er, nachdem der Apollotempel am nächsten Tage in Flammen aufgegangen ist, die Kirche plündern; aber derjenige, den die göttliche Strafe trifft, ist der Landpfleger Julian, der einen christlichen Altar in Brand gesteckt und den Priester verflucht und erschlagen hat und nun den ekelhaftesten Tod sterben muß. Und derjenige, welcher für seine Treue den göttlichen Lohn empfängt, ist der Hauptmann Valentinian. Weil er einen heidnischen Priester, der ihn mit Sprengwasser begossen, gescholten hat, ist er von Julian verbannt worden, wird aber schon im folgenden Jahre nach Julians Tode zum Kaiser gewählt.

In dem einen Falle aber, in welchem Hans Sachs geneuert hat, indem er den Julian in eine völlig neue Verbindung brachte, ist er nicht glücklich gewesen.

Durch die Gesta Romanorum[3]) war er mit der weit verbreiteten Erzählung vom „Kaiser im Bade", der zur Strafe für Hoffärtigkeit von einem Engel für alle, auch seine nächsten Angehörigen, unkenntlich gemacht wurde,[4]) bekannt worden und hatte diese ganz im Anschluß an seine Quelle in einem Meisterliede[5]) (21. Juni 1549) „Der hochfertig kaiser" von Kaiser Jovian berichtet:

---

[1]) 13. Meistergesangbuch, Blatt 229—230. [2]) H. Sachs, Bd. 15, S. 532—535. Quelle ist auch hier Hedions Übersetzung der Hystoria Ecclesiastica Tripartita (Buch VI, Kap. 31, 32, 35, fol. 169v, 170v), („Wie solches Sozomenus mehr / Beschreibet in Tripartita, dem Buch Ecclesiastica"). [3]) Kap. 59 ed. Oesterley, S. 360—366. Cap. 51 im ältesten Druck von 1472. In der deutschen Übersetzung (Augsburg 1489), Nr. 47: Von Joviniano dem kaiser. [4]) Gräße, Gesta Romanorum, ins Deutsche übertragen, zweite Hälfte, Dresden und Leipzig 1842, S. 263. Vgl. auch Herm. Varnhagen, Ein indisches Märchen auf seiner Wanderung durch die asiatischen und europäischen Literaturen, Berlin 1882, S. 25f. [5]) Goedeke, Dichtungen von H. Sachs, I, 275.

„Gesta Romanorum mit name
sagt, als der kaiser herscht zu Rome,
Jovianus, von stolzer art,
der sagt im herzen aus hochfart
wie das kein ander got, dan ere,
im himmel noch auf erden were.
wer sich aufbaumet got zuwider,
den kan er plötzlich stürzen nider.“

Hans Sachs hatte wohl erkannt, daß sich der Stoff trefflich zu einem Lustspiel eigne, setzte aber, als er 1556 (am 29ten Septembris)[1]) an die Ausführung des Planes ging, Julian an die Stelle Jovians. Hatten die Gesta Romanorum am Schluß bemerkt: Iste imperator potest dici quilibet homo totaliter mundo datus, qui propter divicias et honores in superbia cordis erigitur, so kam Sachs jedenfalls zu der Ansicht, daß sich für die Hauptrolle Julian noch besser eigne als Jovian, denn, wie es im Prolog heißt: „Julian war hochgelert, gar weiß und klug, glückhafft, erhub sich über Gott / und trieb auß Christo seinen spodt, verfolget auch die christenheit / verlaugnet den tauff zu der Zeit / und viel gar von dem glauben ab.“ Aber das war doch falsch gerechnet. Im Anfang zwar, wo er sich an die Vorlage hält, ist kein Anstoß. Julian badet auf der Jagd, da es ihm zu heiß wird, in einem Walde. Da sendet Gott einen Engel, der ihm gar gleich von Person war. Der leget an die kleider sein und rait mit dem hoffgsind hinein. Julian muß nackend umherlaufen, von niemandem, auch seiner Gemahlin nicht, erkannt, vielmehr verspottet, geschlagen und geplagt. Wenn er aber, als auch der Pater Einsidel ihn nicht erkennt, auf die Knie fallend, betet:

„O Herre Gott, erst erkenne ich,
Daß ich hab hart versündet mich,“

und Christum als Erlöser bekennt, und nachdem er nun vom Einsidel freigesprochen ist, das kaiserliche Gewand vom Engel zurückerhält und von allen wieder erkannt in die Kirche geht, um Gott zu preisen, so spricht ein solcher Julian nicht nur aller Geschichte, sondern auch aller Überlieferung fast noch mehr Hohn als der von Maria aufgenommene Libanius des französischen Mystère.

15. Sonst vermag ich aus dem 16. Jahrhundert nur noch die

---

[1]) Comedia, mit 9 personen zu agiren: Julianus, der kayser, im badt, Bibl. des Liter. Vereins in Stuttgart, Bd. 149 (Tübingen 1880), S. 110ff.

Notiz beizubringen, daß ein Drama „Julian Apostata“ auf einer Londoner Bühne im Jahre 1596 (vom 29. April bis 20. Mai) aufgeführt worden ist.[1]) Der Erfolg kann nicht groß gewesen sein, denn nur von drei Aufführungen sprechen die Rechnungen des Theaterunternehmers Philipp Henslow.

16. Mehr ist aus dem 17. Jahrhundert zu berichten.

1612 las Melchior Zoppio, genannt il Caliginoso, in Bologna sein Drama *Giuliano* vor.[2])

Der spanische Dichter Don Juan Crisostomo Velez de Guevara, der Sohn des berühmteren Vaters Luis Velez de Guevara (geb. 1611, gest. 1675), schrieb in Madrid eine Comedia: *Juliano Apostata.*[3])

Auch der aus Schlesien (Pitschen) stammende lutherische Pastor Johannes Herbinius[4]) (Herbin, geboren 1633, gestorben 1676) verfaßte wohl in Stockholm, wo er Rektor der deutschen Schule geworden war, eine *tragicomoedia de Juliano,* welche unter dem Titel: „Johannes Herbinius, Tragico-comoedia et ludi innocui de Juliano imperatore ecclesiarum et scholarum eversore, Hafniae 1668“ in 4° gedruckt worden ist.[5])

Auch in der Heimat des neueren Drama, der Schweiz, fehlt Julian nicht. 1624 wurde in Luzern *„Der abtrünnige Kaiser Julian“* aufgeführt. Der Name des Verfassers ist nicht bekannt.[6])

---

[1]) Fred. Gard Fleay, A Chronicle History of the London Stage 1559–1642 (London 1890), S. 99. Kollege Sarrazin, dem ich die Notiz verdanke, bemerkt mir, daß das Stück seines Wissens nicht gedruckt sei. [2]) Dies entnehme ich der Neubearbeitung und Fortsetzung der Drammaturgia di Lione Allacci (Roma 1666), accresciuta e continuata fino all' anno MDCCLV, in Venezia MDCCLV col. 416 *Giuliano. Dramma recitato l'anno 1612, nella Sala Zoppio di Bologna.* Ein Druck ist hier nicht erwähnt und mir nicht bekannt. [3]) Auch diese scheint nicht gedruckt zu sein. Im Catalogo bibliografico y biografico del teatro antiguo español por D. Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (Madrid 1860), p. 463, ist sie ohne jede weitere Bemerkung verzeichnet. [4]) Vgl. über ihn den mit R gezeichneten Artikel in Ersch und Grubers Enzyklopädie. [5]) Ich finde sie nur in dem angeführten Artikel verzeichnet. Den Hinweis auf ihn wie auf manches andere Stück verdanke ich der großen Liebenswürdigkeit und Sachkenntnis des Herrn Kand. phil. Karl Kipka, von dem wir in den „Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte“ eine eingehende Behandlung der Maria Stuart-Dramen erwarten dürfen. Ein Exemplar der Ausgabe zu erlangen ist mir bisher nicht gelungen. [6]) Auch Bächtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz (Frauenfeld 1892), Anm. S. 61, auf

17. Wichtig ist es, daß wir uns von der Behandlung Julians im Jesuitendrama eine Vorstellung bilden können. Zwar ist auch von keinem dieser zahlreichen Stücke ein gedruckter Text erhalten, wohl aber können wir aus den Szenaren den Gang der Handlung wiederherstellen.

Die Hauptquelle derselben war die Legende, die legendarisch gefärbte, bei Baronius verzeichnete Kirchengeschichte, patristische und Martyrologien-Literatur, in geringerem Maße Ammianus Marcellinus. Leitender Gesichtspunkt war der Triumph über den Untergang des abtrünnigen Feindes der Kirche und deren endlicher Sieg. Die Auffassung Julians blieb durchaus die mittelalterliche. Sein Abfall ist das Werk des Teufels. Aber die Züchtigung bleibt nicht aus: *„Humana prudentia pollicetur tragoediam; divina sapientia comoediam exhibet."*[1]) Einen breiten Raum nehmen die eingelegten Märtyrszenen ein. Im einzelnen ist viel Verschiedenheit.

Das älteste Stück ist: *„Summa der Tragoedien von Keyser Juliano dem Abtrinnigen. Zu Ingolstadt den 16. Weinmonats im Jar Christi 1608 gehalten. Getruckt in der Ederischen Truckerei durch Andream Angermeyer."*[2]) In dem Exemplar der Hof- und Staatsbibliothek in München, welches ich, wie bei den andern Stücken, benütze, ist handschriftlich hinter *„gehalten"* *(P. Hierem. Drexel. S. J. Auth.)* P. Jeremias Drexel als Verfasser eingetragen.

Es ist das umfassendste aller Dramen dieser Gattung, insofern es das Leben des Kaisers von seiner frühsten Jugend an bis zu seinem Tode in gleicher Ausführlichkeit behandelt. Es ist nur Erzählung in dramatischer Form mit ganz losem Gefüge und sehr vielen Einlagen nur episodischen Charakters. Ich kann nur den Inhalt mit den hier und da verkürzten Worten des deutschen — das lateinische ist viel kürzer — Szenars wiedergeben.

Der erste Act. Scena I. Julianus noch nicht Keyser redt viel von seinem Leben: wie er nemblich vonn jugendt auff sich

dem die Angabe beruht, erwähnt nur die Tatsache. Den Hinweis auf dieses Stück verdanke ich dem Aufsatze meines lieben Kollegen Koch, des Herausgebers dieser Studien, in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1893, Nr. 282 (Beilage Nr. 236), S. 2. Auch für manchen andern wertvollen Wink und für die Teilnahme, mit welcher er diese Arbeit begleitet hat, bin ich demselben zu herzlichem Dank verbunden.

[1]) Vgl. unten S. 35. [2]) Erwähnt von Emil Weller, Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, Serapeum XXV, S. 192, Nr. 18.

den freyen Künsten ergeben in einem einzognem, meßigen unnd fürsichtigem Leben mit fürnemen sich der Philosophie und Weyßheit zu gebrauchen.

Sc. II. Der Keyser Constantius befilcht seinem Hofmeister Sardiano, daß er lasse holen Mardonium und Nicoclem deß Juliani Underweiser, welche vom Keyser befragt werden wie sich Julianus halte und ob er ein Keyser künte abgeben. Sie streichen ihn dermassen herfür, daß ihn der Keyser von stundan berufft und offentlich seiner Tugent lobt.

Sc. III. Under dem kompt Eulogius unn andere Priester von einer Ehrwirdigen Clerisey und gantzem Constantinopolitanischem Volck zum Keyser geschickt, begerent, Ihr Mayest. wölle ihnen Julianum für einen Doctor der H. Schrifft erfolgen lassen, wo fern er ihn nit zu krönen bedacht sey. Constantius wirfft die Antwort auff sein unnd deß Juliani fernere Bedenckung.

Sc. IV. J. entschleust sich auff den geistlichen Stand un verhindert, daß ihn Sallustius sein Hofmeister wil abwenden mit fürwerffen, er sol nichts newes anheben, sein Jugend und hohe Sinn nicht dahin wenden, sein Geschlecht nit verduncklen, die künfftig Keyserliche Cron nicht verwerffen, sich nicht in ein ewige Dienstbarkeit begeben usw. Hierauff repliciert J. Newes Leben sey nit zuverwerffen wann es gut ist: Die Jugend und hohe Sinn werden doch einmal abnemen und sterben, das Geschlecht werde durch den Geistlichen Stand je scheinender glantzen: Cron hin, Cron her, Gottes Cron sey grösser, ihme dienen haiße herrschen usw. Salustius verleurts, und wil ihm doch nichts recht geben.

Sc. V. J. auff das Geistlich bedacht jagt das Hofgesind alles auß dem Hauß, die sich hefftig beklagen.

Sc. VI. All mit einandet thun Juliano ein Fußfall mit flehendem bitten, er wölle ihnen noch Platz geben. Nicht durch auß: darvon mit ihnen. Endlich muß der Balbierer auch herfür unnd auß dem Hauß geschutzt werden, mit scharpffer Verweisung seiner stattlichen Kleydung.

Sc. VII. Es werden Juliano drey Persische Jungkfrawen vom Constantio für ein fremmde Gab geschickt. Dise wil Julianus auch so gar nit ansehen. Verlobt sich darauff der Keuschheit.

Sc. VIII. Constantius befragt Julianum, ob er endlich gantz und gar deß Geistlichen Stands besunnen sey: J. bleibt auff seinem

Fürnemmen, und spricht: weil es gut sey mit den Geistlichen sterben, wölle er sich nit wegern mit den Geistlichen Leben, darauff legt man ihm Geistliche Kleydung an.

Sc. IX. Die Teufel künden mit geduldem daß ihnen J. entwichen, berahtschlagen hin und her auff ein newes verführen. Endlich entschließen sie sich ihn auff die Heydnisch Abgötterey, als einen Brunnen aller Boßheit zu bringen. Nemen inen für, wie sie durch ihn die Welt zu einer Mezgt der Menschen machen wöllen.

Sc. X. Deß Teufels Werckzeug waren Jamblichus, Maximus, Priscus, Libanius, und Ecebolius, 5 Philosophen unn Zauberer, die underreden sich, wie Julianus möcht auff ihr Seyten und Aberglauben kommen. Stellen sich zweiflent, ob der gecreutziget Hebreer könde ein Gott seyn. Juliano gehet der Zweifel ein: tritt mit ihnen ab, weiter hievon zureden. Die Teufel blasen zu, daß er verführt werde.

Der ander Act.

Sc. I. J. auß einspeyen der Teufel unnd von den Philosophen uberwunden, wirfft die Geistliche Kleydung von sich, trits mit Füssen, unnd wirdt vom Geistlichen Stand und Glauben Abtrinnig.

Sc. II. Ein post auß Frankreich vermeld den Ubelstand des Reichs inn denselben Landen. Constantius gehet zu Raht mit Aedesio und Sirgiamme seinen Hofräthen. Entschleust Julianum zu krönen, unnd mit einem Heer wider den Feind abzuschicken.

Sc. III. Const. krönet Julianum zu einem Mitkeiser vor dem Kriegsvolck, welches mit frölichem Geschrey vil Glücks beyden Keysern winscht.

Der Chorus beklagt sich deß künfftigen Ubels auß Juliani Keyserthumb.

Sc. IV. J. stellt sich vor seinem Hofmeister Sallustio als verschmahet es ihme, daß er sey Keyser erwehlt, unnd vom Constantio in Franckreich gleichsam als auff die Schlachtbanck geschickt werde. Der Hofmeister begunt in abzuwenden von diesen Gedancken, und Julianus nimbt ihm für sich der Philosophi in der Regierung zugebrauchen.

Sc. V. ... J. gebeut von stund an Sallustio di Guardi wegk zu führen, damit er allein sey, und der Constantius die Abgötterey nit innen werd. Laßt auch Libanium den Zauberer ruffen.

Sc. VI. Libanius führt Julianum in die Götzencapel unnd hebt an zu zaubern. In dem erscheinen die Gespenst, darab sich

J. entsetzt und auß altem Catholischem und von ihme vor dem Abfall geübtem Brauch macht er das Heylig Creutz für sich: darab dann die Teuffel sich in die flucht geben. Und J. verwundert sich der Krafft deß Hailwürdigen Zeichens.

Der dritt Act.

Sc. I. Nach ableiben Constantii, hat ietzt J. das Kayserthumm allein in, last sich offentlich für einen Abgötterer erkennen, und droet die Zersterung deß Christenthumms. Waschet den Tauff von der Stirnen mit Opferblut ab unnd gibt befelch auff morgen der Höllkönigin Hecate zu opfern.

Sc. II. ... Alsbaldt kommen die Götzenpfaffen mit ihrer Ristung unn Zubereit zum Schlatopffer.

Sc. III. J. wirdt opfern. Doch inn dem man anheben will, kommen drey Legaten auß Persien und werden fürgelassen. Reden Persisch, durch einen Dolmetsch. J. ladet sie zum Opfer unnd als sie Christen wurden erkennt, zeucht mans gefenglich ein, unnd marterts. .

Sc. IV. Wie gleich der Götzenpfaff den stich will thun und die Höllkönigin schon albereit erschinen, macht Syncerastus, so ein Christ, das H. Creutz für sich, alsbald verschwind das Gespenst widerumm, der öberst Flamen aber felt endlich für todt gen boden, wird also das Opffer abgebrochen.

Sc. V. Mares ein Bischof von Chalcedon vor hohem Alter blind verweist dem Keyser hitzig sein abgötterey. Aber J. spötlet nur darüber. Mares lobt Gott seiner Blindheit, umb das er deß Juliani grewel nit sehe.

Sc. VI. Artemius und Mercurius, zwen Trabanten, werden vom Keyser geheissen die Christen fangen, aber sie erklären sich selbs Christen zu sein, werden als bald zu der Marter hinein gefürt.

Sc. VII. J. ersicht ein Salvator bildnuß, ergrümt darüber, laßt das haupt herunder schlagen unn seines an stat setzen. Bald kompt Donner und Blitz, schlägt des Keysers Kopff vom Stock ...

Der viert Act.

Sc. I. Bassianus ein frommer Knab zerschmettert ein Erden Götzin Cybele. Zwen Schergen ersehen ihn und fahren mit ihm dem Kerker zu.

Sc. II. Eulalia, Euphrosina, Eutrapia singen ein Psalmen: werden vom J. nach erhörtem Gesang weck getriben.

Sc. III. Porphyrius ein Gauckler muß vor dem Keyser der

Christen Geberden lächerlich erweisen: laßt sich auch zu einem possen tauffen. Wunder! auß dem Schertz ist ein ernst geworden: Porphyrius verendert sich, bekent sich wahrhafftig ein Christen, man glaubts ihm kaum, wirdt doch endlich zu der Marter geführt.

Sc. IV. Eusignius ein 110järiger Soldat, da er geheissen war die Christen fangen und sich solches als selbs ein Christ cund gewidert, wird er zum köpffen gefürt. J. speyt den abgehauenen kopff zorniglich an.

Sc. VII. Bassianus und Theodorus ein anderer frommer Knabe werden auß bitt des Hofmeisters freygelassen, welcher Juliano den Rhat gibt, er könde die Christen vil besser tribulieren mit spotten unnd verachten als mit peinigen.

Sc. VIII. Das übt von stund an J.: dann 5 Christen sein da die beklagen sich, umb daß ihnen das irig genomen, daß sie geschlagen werden usw. J. antwortet dickisch: ewer Gsatz bringts mit sich Armut und Unbild leiden. Darumb liebe Leuth, wil ich euch an ewrem frommen nit hinderen. O wehe, das waren den Christen scharpffe stich.

Der fünfft Act.

Sc. I. J. droet nach dem Persischen Krieg die Kirchen Gottes zuverfolgen. Empfindt die heimbliche Einsprechungen seines Schutzengels der ihm steht in den Ohren ligt. Doch ist es alles bey dem Hartneckigun umbsonst.

Sc. II. Libanius, der Heidnisch Philosophus trifft einen Christen Quirinum an fragt schmählich, was der Galileer zimmere. Quirinus gar artlich sagt: etwann einen Sarch für den Keyser. Da war für war Libanius bezalt mit barer Müntz. Ja die Red deß Christen ist war worden: ob sie schon dem Philosopho in die Nasen roch.

Sc. III. Der Götzenpfaff hötzt den Keyser an die Christen, dieser scheubt das wüten auff sein Widerkunfft auß Persia.

Sc. IV. Die Christen bewainen das grausam Fürnemmen Juliani und rüffen Gott umb Hilff an.

Sc. V. Die Heiligen im Himmel, sonderlich Artemius und Mercurius schreyen umb Rach von ihrem Blut uber J. Derhalben gebeut Christus dem Schutzengel Juliani ihne zu verlassen. Auch gibt er Mercurio und Artemio einen Pfeil, mit deme sie vom Himmel Julianum sollen in Todt geben.

Sc. VIII. Der Schutzengel verlaßt Julianum, an dem keine

Gewissenstich bißher etwas mögen außrichten: verkündet im auch Namenlich den Todt, so er bald außstehen werd. Rufft die Höllischen Geister herfür, und ubergibt ihnen Julianum in alle Ewigkeit.

Sc. IX. Die Christen weil die Verfolgung bald anheben wurd, klagen wider einmal, unverhofft kompt die Post, Julianus sey Todt. Auff was weiß: Ein Pfeil ist ihm in die Seiten geflogen als er der erst in der Schlacht war: er hebt an zusincken, faßt ein Hand vol Blut, geußts uber sich in den Lufft mit disen Worten: Galileer du hasts gewunnen, nun trinck das Blut, umb daß dich gedürstet. Frewd uber Frewd entstehet bey den Christen ob diser Botschafft. Ecebolius der Philosophus bekert sich und begert Buß zuthun.

Sc. X. Die Teufel bringen deß Juliani arme Seel, spotten sie schmertzlich auß, und fahren mit ihr der Höllen zu.

Scena ultima. Das Kriegsvolck bringt den Leib aus Persia sampt dem Pfeil und noch blutiger Hand.

Ein trawiger Chorus bewainet den Cörpel deß Todten Keysers und der Welt Eytelkeit. J. war gelert und Kunstreich. So sihe aber O Mensch, was die Kunst ohne die Tugend für ein Endtschafft neme.

18. Nichts weiteres ist bekannt über die am 7. Oktober 1630 im Jesuitenkolleg zu München aufgeführte *„Comoedia de Juliano Apostata.“* [1])

Dagegen ist das Szenar der Aufführung vom 5. September 1659 in Landshut gedruckt unter dem Titel:

„Julianus Apostata Tragoedia Ab Electoralis Gymnasii Juventute Landishutana, in Scenam data. Julianus der Abtrinige. Von der Jugent deß Churfürstlichen Gymnasii, der Societet Jesu in Landtshuet. Zu einem trawrigen Schauspill fürgestelt. Den 5. Septembris MDCLIX. Getruckt zu München, durch Johann Jäcklin.“ [2])

Ich entnehme ihm die hervorstechenden Szenen des mit der Kaiserkrönung Julians beginnenden, auch noch an Episoden reichen Stückes.

Actus Primus.

Scena prima. In dem daß man deß Juliani Crönung mit allgemainen Frewden verehret, kombt der Geist deß Juliani Bruders, und verderbt den gantzen Handel.

[1]) Ihre Kenntnis beruht nur auf dem Auszuge aus dem Diarium des Kollegs, welches v. Reinhardstöttner im Jahrbuch für Münchner Geschichte III (Bamberg 1889), S. 111 veröffentlicht hat. [2]) Erwähnt von Weller a. a. O. Serapeum XXVI, S. 111, Nr. 344.

Sc. II. J. in verstelten Kleydern kombt zu Maximo einen Zauberer, welcher ihme den Planeten liset, und seinen Todt durch einen Dantz der siben Planeten vorbildet, dessen Mercurius ein Ursach seyn solte. J. mit dem Zeichen deß H. Creutzes vertreibt alle Teufels Gspenst.

Sc. III. J. beginnt zu zweiflen, ob er den Götzendienst verlassen wolle, wirdt von dem Zauberer verhindert.

Sc. IV. Sallustius spitzt sich äuff den Scepter nach welchen er schon vorlängst getrachtet hatte.

Sc. V. J. in dem Hofrath schlagt Sallustium für einen Mit-Regenten für, welchem dann die Hofkatzen favorisiren, Caesarius unnd Artemius widerstehn, welche er beschliest auß dem Weeg zu raumen.

Chorus. Der Chorus gibt die Grifflein einer bösen Hofhaltung zuverstehn, und legt dessen Kram als auff einen Marckt auß.

Actus secundus.

Sc. V. J. verfügt sich in den Götzen Tempel, Valentinianus rechet sich an dem Götzenpfaffen, welcher ihne mit ubel geweichten Wasser besprenget hatte, wirdt letstlich das gantze Opffer von einem Christlichen Jüngling verhindert.

Sc. II. Die HH. Johannes und Paulus mit dem Jüngling Theodoro lassen ihren Zorn wider die Götzenbilder auß unnd werffen das Bild Jovis zu Boden.[1])

Sc. III. Terentianus, diewail er vermainte sein Sohn Terentius seye den Göttern geschlachtet worden, will ihm selbst das Leben nemmen, wirdt von solchem vorhaben erstlich von den HH. Johanne und Paulo, hernach von seinem Sohn selbsten abgewendet.

Sc. IV. J. wil das angefangne Opffer vollenden, sihet deß Jupiters Altar zerstrewet, welcher That wird auß gewisen anzaigen Terentianus bezüchtiget, den doch die HH. zween Brüder mitgefahr aigenen Lebens erlösen.

Sc. V. Terentianus, als welchem die Execution wider die HH. zween Brüder ubergeben worden, will sie zum Götzendienst bereden, weil er sicht, das gute Wort nichts verfangen wolten, ubergibt er sie seinem Sohn zu tödten.

Actus tertius.

Sc. I. Sallustius wirdt offentlich gecrönt, und zu einem Mitregenten bestättiget.

[1]) Vgl. oben S. 13 und 19ff.

Sc. IV. Die Legaten von dem Könige Sapore werden als Christen zum Todt verdambt.

Sc. V. Sallustius offenbaret die weiß, wie er wölle Artemium, welcher seiner Election im Liecht gestanden, auff die Schlachtbanck bringen.

Chorus. Chorus führt das Glaubens Schiff in das Meer, von welchem es hin unnd wider nit ohne Gefahr geführt wirdt, welches unser liebe Fraw von dem Undergang erhaltet.[1])

Actus IV.

Sc. I. Terentianus vollziehet das ergangene Urthel wider die HH. Joannem, Paulum et Theodorum, darauff sein Sohn von den bösen Geistern besessen wirdt.

Sc. II. Publius ein heiliger Einsidler underweisset seine Jünger in Geistlichen Leben, unnd verhindert den Teuffel, welcher Bottenweiß in Occident von J. geschickt ward.

Sc. III. Porphirius ein Gaugler muß der Christen Ceremonien lächerlich fürstellen, stellt sich tödtlich kranck, und nach gemachten Testament, wirdt er schertzweiß getaufft, und erkennt sich gähling einen Christen.

Sc. IV. Der Brieff welchen Sallustius in Namen Artemii den Persianischen Legaten ubergeben, verdammet Artemium zum Todt.

Sc. V. Sallustius last ihm den Kopf Artemii bringen, in welches ansehen er sich höchlich erfrewet.

Sc. VII. Die Söhn Artemii bewainen ihres Vatters Todt: St. Basilius wirdt verzuckt, und im Gesicht erkennt er den außgang Juliani.[2])

Actus V.

Sc. II. Eusignius ein hundert Jähriger Soldat, welcher under Constantino gedient hatte, verweißt Juliano sein Gottlosigkeit und wirdt zum Todt verdammet.[3])

Sc. III. J. in dem er sorgfältig von wegen der mit nechst liferenden Schlacht, wirdt von underschidlichen Geistern derjenigen, welche er tödten lassen erschröckt.

Sc. IV. St. Basilius verstehet den außgang der Schlacht.

Sc. V. Die Soldaten nach Kriegsbrauch begleiten die Leich Juliani dessen Seel die Ewigkeit der Peinen und die kürtze bösen Lebens beweinet.

---

[1]) Vgl. unten S. 55. [2]) Vgl. oben S. 6 ff. [3]) Vgl. S. 29.

19. Das nächste mir bekannte Stück gehört der niederrheinischen Ordensprovinz an und ist 1664 in Münster aufgeführt und gedruckt worden unter dem Titel: „Julianus der Abtrinnige Kayser Nach seiner geübter Boßheit von Gott abgestraffet durch ein trawriges Schaw-Spil Bey gewöhnlicher Jährlichen Ernewerung der Schulen Auff dem Theatro vorgestellet von der Hoch Edlen Wohlerzogenen Jugendt Gymnasii Paulini Societatis Jesu, zu Münster in Westphalen, Anno 1664. Den 6. und 7. Novembris."[1]) Doch ist mir der Druck nicht zugänglich gewesen.

Es folgt ein 1694 in Augsburg aufgeführtes Stück, dessen Szenar gedruckt ist unter dem Titel:

„Litera Occidit. Seu Julianus Ex Infelici Doctore Infelicissimus Apostata, Magus, et Tyrannus, A Divina Nemesi Macello Traditus. Julianus, Von schädlicher Wissenschafft aufgeblasen, wird als ein Gottvergeßner Abtrinniger, Teuflischer Zauberer, Blut-durstiger Tyrann, Von der Göttlichen Gerechtigkeit auf die Fleisch-Banck geliefert. Jetzt von der Catholisch-studirenden Jugend in dem Gymnasio der Societät Jesu, zu Augspurg, Bey S. Salvator In einem Traur-Spihl vorgestellet, Den 3. und 6. Herbst-Monaths, Im Jahr 1644. Augspurg, gedruckt bey Maria Magdalena Utzschneiderin."[2]) Hier ist eine Benutzung des Ingolstädter Drama von 1608 (17) unverkennbar.

Pars I. Julianus Apostata.

Sc. I. J. erhebet sich mächtig wegen vilfältig-erlehrneter Wissenschafft, zu welchem ihme noch mehr schmeichlerischen Anlaß geben seine Hof-Herren.

Sc. II. J. wider Einrathen seiner Hof-Herren beschliesset mit Feuer und Schwerdt außzutilgen die Abgötterer in dem gantzen Reich.

Sc. IV. Fünf zauberische Philosophi hollen Rath ein von dem Teufel, Julianum von Christo und dem Glauben abzuziehen.

Sc. VII. Sie überreden nach vilem Gezänck Julianum zur Abgötterey.

Chorus I. Die Abgötterey belustiget Julianum bey der Zusammenkunfft der Götter, aber der wahre Gottes-Dienst zerstöhret

[1]) Erwähnt von Sommervogel, Bibliothèque de la Compagnie de Jésus V 1444. Bahlmann, Jesuiten-Dramen der niederrheinischen Ordensprovinz (Beiheft XV zum Zentralblatt für Bibliothekswesen (Leipzig 1896), S. 103.
[2]) Weller, Serapeum XXVII, S. 175, Nr. 711.

bald disen Wollust; locket zu sich Julianum, welcher doch bald, nach einem kurtzen Wort-Gefecht zu der Zauberey überlauffet.

Pars II. Julianus Magus.

Sc. II. J. verpfändet sich der Höll-Göttin Hecate; lasset sich auf ein neues tauffen im Sau-Blut, und wird ein Zauberer.

Sc. IV. Terentianus, der Feld-Obriste bemühet sich starck, Paulum, den Fürsten, zu dem Hof-Leben und Kayserlichen Freundschafft zu bereden. Paulus aber will mit keinem Abgötterer nichts zu schaffen haben.

Sc. VII. Salustius, so neulich dem Kayser zu Lieb sich tauffen lassen, beschliesset sich, wie wohl mit Unlust, dem Kayser zu Lieb widerum denen Götzen zu opffern: wird dessentwegen von seinem Sohn Bassiano ermahnet, und ergrimmet häfftig.

Sc. VIII. Joannes, der Fürst, haltet Salustio sein Untreu vor: richtet aber nichts auß wider ein verstocktes Gemüth.

Pars III. Julianus Tyrannus.

Sc. I. J. opfferet denen Göttern, fangt an sein Wütterey an Paulo und Joanne, welche er sambt andern, weilen sie denen Göttern nit wollen opffern, zu der Marter verdammet.

Sc. II. Theodorus, ein Adelicher Höfling, würfft durch Krafft des H. Creutzes die Götzen zu Boden: und, weil er selbige nicht will besänfftigen, wird er auf dem Altar gemetzget.

Sc. III. Porphyrius, deß Kaysers Tisch-Rath, lasset sich zu Beschimpffung der Christen lächerlicher Weis tauffen. Aber auß dem Schimpf wird Ernst. Porphyrio wird das Hertz berühret; glaubet in Christum und wird ein Martyrer.

Sc. VI. J. einen Sig-reichen Kampf wider die Persianer zu erhalten, lasset alle gefangene Christen dem Gott Jupiter schlachten. Bassianus, (ein Sohn des Salustii) sambt seinen Brüdern macht den Kayser gantz rasend mit seiner Beständigkeit, und erhaltet sambt ihnen den Marter-Palm.

Sc. VII. Abdon, der Persianische Legat, erhaltet für den Zweck seiner Legation den Marter-Zweig. Terentianus sambt seinem Söhnlein Terentio erkennet durch ein scheinbares Wunder-Werck den wahren Gott, deme zu Lieb er das Leben lasset. J. ergötzet sich in Ansehung deß vergoßnen Bluts, und sagt Christo Gotts-lästerlich einen neuen Krieg an, welchen zu vollziehen er in Persiam abraiset.

Chorus III. Die Göttliche Gerechtigkeit tröstet die betrübte

Kirchen, indem sie ihr zeiget den unglückseeligen Undergang Juliani mit grossem Frohlocken der Teuflen.

20. Einige interessante neue Züge bietet das in Dillingen 1699 aufgeführte Stück mit folgendem Titel:

„Julianus Pseudo-Politicus. Comoedia Ludis Autumnalibus in Scenam data Ab Episcopali Academico Gymnasio Societatis Jesu Dilingae. Falsche Policey Juliani In einem Schau-Spiel vorgestellt von dem Bischöffl. Academischen Gymnasio der Societet Jesu zu Dillingen. Den 2. und 4. Septembris. Getruckt zu Dillingen, In der Bencardtschen Truckerey. Im Jahr Christi 1699."[1])

„Innhalt: Wie krafftlos die Pfeill seyen, welche die menschliche Witz wider den Himmel schmidet, weiset der leidige Unfall und Schreckenvolles Ende Kaysers Juliani; da er auf dem Streitt-Plan gestellet, Christo den Sig-Palm gelassen, und auffgeschrien: Galiläer du hast gesiegt. Wohl ein herrlich Zeignuß der Warheit, als die von dem Mund deß Feinds selbsten außgangen, und zwar jenigen Feinds, dessen Begirde einig dahin zillte, den Christlichen Namen gäntzlich zu vertilgen. Durch sein verribne Art zu handeln brachte er zuwegen, daß man ihne für einen sonderen Beschützer der Kirchen haltete, indeme er doch mit Vorwandt als wäre er dessen unwissend, dieselbe an vilerley Orthen durch die seinige hart betrangte, und also sich einen Hirten stellte, so gleicher einem rasenden Wolf den Schaafstall Christi zu verstören trachtete usw. Humana Prudentia pollicetur Tragoediam; Divina Sapientia Comoediam exhibet."

Actus I. Juliani Fraudes.

Sc. I. J. sprichet Christo auff hönische Weiß den Sig zu, da er den Dolch in die Höhe geschutzet, mit deme Mercurius und Artemius entleibt worden. Crönet Salustium zum Kayser; welchen er zur Grausamkeit wider die Christen auffmunteret.

Sc. II. Die Antiochenische Gesandte fordern von Juliano den Artemium, werden aber von ihme mit einer listigen Antwort entlassen. Ristet sich auch zu den Krieg, und befihlet der Glücks-Göttin die gebihrliche Dienst abzustatten.

Sc. III. Jovinianus erlausteret die Anschläg Juliani; entschliesset bey sich auff wahrer Religion allzeit zu verharen.

---

[1]) Weller a. a. O. S. 272, Nr. 769.

Sc. IV. Joannes und Paulus, da sie gefunden den Ring Artemii mit Blut besprenget, fassen argwohn von Artemii heimlichen Todt. Wird auch der Ring von denen Söhnen deß Artemii erkennet.

Sc. V. Salustius wird von J. in neuen Policey-Reglen unterrichtet.

Actus II. Juliani impietas.

Sc. I. Artemii Söhne klagen Libanio ihr Leid, daß ihnen verursachet der Ring ihres Vaters: dessen Todt Libanius dem Joanni und Paulo fälschlich zuleget.

Sc. II. J., da er denen Planeten opfferet, nimmet wahr, wie so gar nit günstig ihme Mercurius scheine. Wird von Maximo wider die Christen angehötzet.

Sc. III. Joannes und Paulus werden getödtet wegen deß Todts Artemii, dessen sie fälschlich bezichtiget worden.

Sc. V. Die Söhne Artemii verstehen von Mare dem Bischoff, daß ihr Vatter auß Befelch des Kaysers seye hingerichtet; werden demnach wider J. häfftig entzindet; und wurde der Zorn mehr angeflammet, weilen sie gleichfahls vernemmen den Todt Joannis und Pauli.

Actus III. Juliani Confusio.

Sc. I. J. vernimmet, wie das seine Betrüg entdecket; verdammet Jovinianum zum Creutz-Galgen.

Sc. II. Maris haltet Juliano vor mit scharpffen Worten den Todt Artemii.

Sc. III. Artemii Söhne begehren von J., daß eintweders ihnen ihr Vatter widerumb zugestellt, oder sie durch gleichen Unfall zu selbigem gelangen möchten.

Sc. IV. Denen Persern wird ein Schlacht geliferet.

Sc. V. Die Christen sorgfältig wegen Außgang deß Streits rueffen an jene H. Martyrer, so unter Juliano gelitten, als Schutz-Herrn ihres gerechten Handels.

Chorus Tertius. Wird vorgestellt das Gericht, und von denen HH. Martyrn geföllte Urtheil über J.; dessen Vollziehung dem H. Mercurio übergeben wird.

Actus IV. Juliani interitus.

Sc. I. Jovinianus verstehet, daß von J. ihme das Creutz zubereit seye.

Sc. II. Da er sich zu dem Todt bereitet, wird er von denen Christlichen Kriegs-Leuthen für einen Führer begehret.

Sc. III. Die Kayserliche Leibs-Quardi wird von denen Persern geschlagen; J. durch eine heimbliche Hand auffgeriben.

Sc. IV. Libanius bewegt durch frembden Schaden, keret wider zu Christo.[1])

Sc. V. Jovinianus wird von dem gantzen Kriegsheer Kayser außgeruffen: gehet einen Bund ein mit denen Persianern; und befihlet das sigreiche Creutz-Zeichen an denen Kriegs-Fähnen widerumb anzuhefften. Welches alles vollbracht worden unter freudigen Jubel-Gethön.

21. Es folgt ein 1700 in Münster aufgeführtes Stück, dessen Szenar den Titel trägt:

„Julianus Tragoedia Theatro data a Perillustri, Generosa, Praenobili, Nobili Lectissimaque Juventute Gymnasii Paulini Societatis Jesu Monasterii Westphaliae Anno 1700. Die 24 et 25. Septembris." [2]) Ein Exemplar des Szenars habe ich bisher nicht erlangen können.

Um den Zusammenhang nicht zu unterbrechen, greife ich ins 18. Jahrhundert über und nenne das 1708 in München aufgeführte Stück, dessen Szenar den Titel trägt: „Julianus Apostata. Julianus der Abtrinnige. Vorgestellt von der studirenden Jugend deß Gymnasii der Societet Jesu zu München. Den 4. und 6. Herbstmonat Anno 1708. Getruckt bey Johann Lucas Straub." [3])

Pars I. Jovianus wird wegen Glaubens-Eyffer aller Kriegs-Würde entsetzet.

Sc. I. J. kündet zugleich an die Schlacht und ein Götzen-Opfer.

Sc. II. Der christliche Feldherr Jovianus weigert sich solches Opffer denen Götzen abzustatten.

Sc. III. Derowegen J. sich verschwöret, daß er Jovianum sambt allen Christen nach vollendter Schlacht seinen Götzen wolle auffopfferen.

Sc. V. Der Christen demütige Bittschrift wird mit hönischen Gelächter verworffen.

Sc. VI. Die Soldaten underdessen werden schwürig wegen Absetzung ihres Feldherrns.

Sc. VII. Derowegen J., seiner Soldaten mißtrauig, ruffet den Teuffel auß der Höllen zu Hülff an.

---

[1]) Vgl. oben S. 18. [2]) Bahlmann a. a. O. S. 105. [3]) Aus dem Diarium des Kollegs verzeichnet von v. Reinhardstöttner a. a. O. S. 126.

Chorus. Der streittenden Kirchen Feldherr, der H. Ertz-Engel Michael, haltet Standtrecht über Julianum.

Pars II. J. gehet an Seel und Leib elendiglich zu Grund.

Sc. I. J. durch abermahlige Vorbedeutungen erschröcket, fasset einen Muth bey Ankündigung der Persianischen Gesandten.

Sc. II. Die Persianische Gesandten, an statt ihres Vortrags, biethen dar zwey verblümbte Schanck-Gaaben.

Sc. III. Deren wahren Verstand der gefangne Jovianus frey ausleget.

Sc. IV. Welcher aber für seinen Lohn die Verdammung zum Scheitterhauffen bekombt.

Sc. V. J. nunmehr gantz verzweifflet, will in verstellter Kleydung entweders den Sig oder einen herrlichen Todt erhaschen.

Sc. VI. Die vor Verzweifflung grißgrammende Soldaten werden auff die Schlachtbanck geführet.

Sc. VII. J. wegen ihme falsch angemaßten Sig fordert Christum selbsten zum Zwey-Kampff herauß.

Sc. VIII. Wird aber unversehens (in Persien) auff die Haut geleget.

Chorus. Ob Juliani Todt erfreuen sich die Engel, und die Teuffel.

Pars III. Jovianus wird Kayser.

Sc. I. Underdessen kommet das Gericht auß, J. kehre Sigreich zuruck, und werde nun seine Waffen wider die Christen wenden.

Sc. II. Rüsten also die Christen sich Heldenmütig zu dem Todt.

Sc. III. Joviano aber wird von den Heyden ein Scheitterhauffen zubereitet.

Sc. IV. Cum ecce! adest Julianus in feretro, mortuus. Huic omnium suffragiis substituitur Jovianus, Vere Imperatorum Phoenix, e rogo progressus ad solium.

Dies ist das letzte[1]) mir bekannt gewordene Juliandrama der Jesuiten. Denn die den 3. und 5. Herbstmonats 1715 zu Ingolstatt aufgeführte Tragoedia „Julianus“ behandelt nicht den Apostata, sondern den gleichnamigen Märtyrer von Antiochia.

Nur eine – und zwar die erste – der scenae mutae bildete „Julianus Imperator Apostata“ in der Zug 1728 aufgeführten Volkskomödie „Maria Stuarda“, deren Szenar sich in einem Druck der Stadtbibliothek von Zürich Varia Gal. XVIII, 1324 befindet. Leider

[1]) Im Spielplan der Jesuitendramen des Collège Louis le Grand zu Paris von 1635 bis 1761 bei Boysse, Le théâtre des Jésuites (Paris 1880), S. 113 f., finde ich Julian nicht verzeichnet.

sind, wie mir Freund Blümner mitteilt, die Personen dieser scenae mutae nicht genannt. Doch erhellt die Bedeutung der eingelegten Szene aus dem Szenar des ersten Aktes der „Maria Stuarda“ Chorus: „Fortuna die Glücksgöttin erweiset durch unterschiedliche Scenas mutas ihren beständigen Unbestand.“

Damit schließt die Epoche des legendarischen Julian.

22. Es bricht an die des historischen Julian.

Sie wurde heraufgeführt durch das Studium seiner Werke und der ihnen gleichzeitigen Literatur.

1696 erschien die Ausgabe der Reden und Briefe des Kaisers von Ezechiel von Spanheim; 1699 Gottfried Arnolds „Unparteiische Kirchen- und Ketzerhistorien“, ein Werk, in dem zuerst eine maßvolle Auffassung des Kaisers zum Worte kam. 1735 widmete ihm Phil. René de la Bléterie eine monographische Darstellung (Vie de l'empereur Julian);[1]) 1764—1767 der Marquis d'Argens sogar ein zweibändiges Werk (Déffense du paganisme par l'empereur Julien, en grec et en françois avec des dissertations et des notes); 1770 erschien eine deutsche Übersetzung der „Caesares“ und des „Bartfeindes“ Julians von Lasius in Greifswald; 1781 der zweite Band von Edward Gibbons History of the decline and fall of the Roman Empire, in welchem (Chap. XIX – XXIV) ein keineswegs schmeichelndes, weil auf besonderer Vorliebe beruhendes, wohl aber ein nach Treue und Gerechtigkeit strebendes Bild des Kaisers gezeichnet war.

Der Haß des Mittelalters gegen Julian schlug in entusiastische Bewunderung um. Hatte ein Montaigne in ihm „un homme rare et un grand homme“ gesehen, so scheute sich ein Voltaire nicht, ihn „le second des hommes pour ne pas dire le premier“ zu nennen und war geneigt darin, daß man Julians Namen ohne das Beiwort des Abtrünnigen ausspreche, die größte Wirkung des menschlichen Geistes zu erkennen.[2]) Ein Friedrich der Große wurde wie mit Alexander, Cäsar, Marc Aurel, so auch mit Julian verglichen und zwar nicht nur von Männern im entgegengesetzten Lager, wie Klopstock in der im Februar 1751 gedichteten Ode: „Friedrich der Fünfte. An Bernstorff und Moltke“

[1]) Ins Deutsche übersetzt von Pfeil, Frankfurt und Leipzig 1752.
[2]) Teuffel, Der Kaiser Julian und seine Beurteiler, Ztschr. f. Geschichtswiss. V (Berlin 1846), S. 405f.

„Aber euch sag ich sie ganz des vollen Herzens Empfindung
Wie das Herz sie empfand,
Ohne des Zweifels versuchenden Ton; so offen ich sage,
Daß dem Sieger bei Sorr
Julianus zum Muster zu klein, und, ein Christ zu werden
Würdig Friedrich ist.
Aber das ist ein Gedanke voll Nacht. Er wird es nicht werden!
Da sein Freund[1]) ihm entschlief,
Und, entflohen dem Labyrint, gewiß war: Es herrsche
Jesus, und richte die Welt,
Blieb der lächelnde König sich gleich,"

sondern auch von Verehrern.[2]) Wenn Julian im Glauben des Mittelalters[3]) in Schwefel und Pech bis zum Jüngsten Tage liegt, so versetzt ihn ein Henry Fielding (1707—1754), „A Journey from this World to the Next",[4]) ins Elysium. Und Shaftesbury spricht in den Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times[5]) nur von dem virtuous and gallant, generous and mild Emperor.

23. Und so würde auch die Juliandichtung der Sturm- und Drangperiode nicht nur etwas von jenem wahrhaft „julianischen Hasse" gegen das Christentum geatmet haben, welchen Goethe 1792 mit nach Pempelfort brachte,[6]) sondern geradezu eine Verherrlichung des Kaisers und des Griechentums geworden sein — wenn sie zur Vollendung gelangt wäre. Schiller war es, der sich schon vor 1788 mit dem Plane eines Julianepos trug, wie sich aus dem Briefwechsel mit Körner ergibt. Er hatte ihm im Anfange dieses Jahres „Die Götter Griechenlands" geschickt und am 25. April schreibt ihm der Freund:[7]) „Dein Gedicht habe ich endlich gelesen.

[1]) Geheimrat Jordan sagte im Sterben liegend: „Ich bin überzeugt, daß Jesus Herr und Richter der Welt sei." Friedrich: „Es tut mir leid, Jordan, Euch schon radotiren zu hören." [2]) Rivarol, Oeuvres complètes II, 65, zitiert von Bartholmess, Histoire philosophique de l'Académie de Prusse I, 236. [3]) Vgl. die Kaiserchronik oben, S. 16. [4]) Book I, Cap. X—XXV, The works of H. Fielding by Murphy XIII (London 1808), S. 47—133. [5]) Miscellaneous Reflections Misc. 2, Chap. 2, vol. III, S. 72 und 75 ed. Basil 1790. [6]) Fr. H. Jacobi schreibt 1815 an Goethe: „Was Du mir öfter wiederholtest: es bestehe der große wesentliche Unterschied zwischen Dir und mir, daß ich ein Christ sei, Du aber ein Heide, doch durfte ich dann anführen, daß der wahrhaft Julianische Haß (so bezeichnetest Du ihn) wider das Christentum und nahmhafte Christen, den Du im J. 1792 mit nach Pempelfort brachtest und mir wiederholt auf das lebhafteste darzustellen wußtest, sich dort schon gemildert." [7]) Schillers Briefwechsel mit Körner, 2. Aufl., herausgegeben von Goedeke (Leipzig 1874), I, 184.

Einige Ausfälle wünschte ich weg, die nur die plumpe Dogmatik, nicht das verfeinerte Christentum treffen .... Im Ganzen habe ich Ideen zum Julian erkannt. Hast Du etwa wieder daran gedacht?" Und am 28. November 1791 schreibt ihm Schiller:[1]) „Ich will aber darum noch nicht sagen, daß ich für Gustav Adolph entschieden bin, aber noch weiß ich keinen Stoff, bei welchem sich so viele Erfordernisse zum Heldengedichte vereinigen. Es ist aber möglich, daß mir das 4. Jahrhundert oder das fünfte einen noch interessanteren darbietet." Körner bezog „das 4. Jahrhundert" ohne weiteres auf Julian. Denn er schreibt am 6. Dezember:[2]) „Julian hätte wegen des Kostüms gewisse Vortheile vor Gustav Adolph. Lücken würde es geben, die die Phantasie ausfüllen müßte; aber wegen der Entfernung des Zeitalters würde sie weniger durch die Geschichte beschränkt. Das Anschließen an das griechische und römische Kostüm hätte, däucht mich, viel Anziehendes. Du wirst sagen, Julian sei uns jetzt zu fremd; aber wie vielen ist es nicht auch Gustav Adolph? und durch lebendige Darstellung hört er auf fremd zu sein. Dein Name, nicht der Name des Helden muß die Leser anlocken." Es kam nicht zur Ausführung. Auch nicht im Jahre 1798, wo er am 5. Januar an Goethe schrieb:[3]) „Ich möchte wohl einmal, wenn es mir mit einigen Schauspielen gelungen ist, mir unser Publicum recht geneigt zu machen, etwas recht Böses thun und eine alte Idee mit Julian dem Apostaten ausführen. Hier ist nun auch eine ganz eigene bestimmte historische Welt, bei der mir's nicht leid sein sollte, eine poetische Ausbeute zu finden, und das fürchterliche Interesse, das der Stoff hat, müßte die Gewalt der poetischen Darstellung desto wirksamer machen. Wenn Julian's Misopogon, oder seine Briefe (übersetzt nämlich) in der Weimarischen Bibliothek seyn sollten, so würden Sie mir viel Vergnügen damit machen, wenn Sie sie mitbrächten." Goethe antwortete am 6. Januar nur: „An den Julian will ich denken."[4]) Es ist nichts daraus geworden. In Schillers Nachlaß hat sich nichts gefunden."[5])

[1]) a. a. O. S. 433. [2]) a. a. O. S. 434. [3]) Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794—1805, IV. Teil (Stuttgart und Tübingen 1829), S. 9. [4]) a. a. O. S. 14. [5]) Vgl. Koch, Beilage z. Allgem. Zeitung 1893, Nr. 282 (Beilagenummer 236), S. 3, dem ich nur darin nicht beistimmen kann, daß es sich im Briefwechsel Schillers mit Goethe um ein Juliandrama handle.

Wenn man aber gesagt hat, daß der „Julian" eine Nachwirkung auf die Sterbeszene Talbots in der Jungfrau von Orleans geübt habe, so kann ich dem nicht beipflichten.

Julian und Talbot bieten auch in Schillers Auffassung zu wenig Verwandtes.

Julian lebt gerade des Glaubens an die Herrlichkeit und Fürsorge der alten Götter, Talbot ist Anhänger des Materialismus. Und es lassen sich kaum größere Gegensätze denken als die von beiden in der Sterbestunde gesprochenen Worte. Ich hebe nur das eine heraus. Julian spricht bei Ammianus XXV 3,19: *sempiternum veneror numen quod non clandestinis insidiis nec longa morborum asperitate vel damnatorum fine decedo, sed in medio cursu florentium gloriarum hunc merui clarum e mundo digressum;* Talbot:

„Unsinn, du siegst, und ich muß untergehn!
Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens.
Erhabene Vernunft, lichthelle Tochter
Des göttlichen Hauptes, weise Gründerin
Des Weltgebäudes, Führerin der Sterne,
Wer bist du denn, wenn du dem tollen Roß
Des Aberwitzes an den Schweif gebunden,
Ohnmächtig rufend, mit dem Trunkenen
Dich sehend in den Abgrund stürzen mußt!"

Die Ammianeische Schilderung der Sterbeszene Julians aber kannte Schiller ohne Zweifel wenn nicht im Original, so in der Übersetzung Gibbons (Chap. XXIV), auf welche er von Charlotte von Lengefeld so nachdrücklich hingewiesen worden war.[1] Ebensowenig stimmt, wenn Julian nach kirchengeschichtlicher Überlieferung[2] das mit seinen Händen aufgefangene Blut gegen den Helios schleudert mit den Worten: „Sättige dich!" und wenn Talbot ruft:

„So strömet hin, ihr Bäche meines Bluts,
Denn überdrüssig bin ich dieser Sonne!"

Denn Julian ruft mit bitterer Ironie seinem vermeintlichen aber nun als tückisch erkannten Schutzgotte zu: „sättige dich an meinem Blute." Talbot reißt den Verband von der Wunde, weil er nicht länger leben will, sondern der Sonne überdrüssig ist. Und mehr scheinbar als wirklich ist die Ähnlichkeit zwischen den Worten Julians bei Ammian (a. a. O. § 15) *advenit, o socii, nunc abeundi*

[1]) Vgl. M. Koch a. a. O. S. 1ff. [2]) Philostorg. VII, 15. Vgl. oben S. 10 und Büttner-Wobst, Philol. 51, 572f.

tempus e vita inpendio tempestivum, quam reposcenti naturae ut debitor bonae fidei redditurus exulto und den Worten Talbots:

„Bald ist's vorüber, und der Erde geb' ich,
Der ew'gen Sonne die Atome wieder,
Die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt –
Und von dem mächt'gen Talbot, der die Welt
Mit seinem Kriegsruhm füllte, bleibt nichts übrig
Als eine Handvoll leichten Staubs.“

Jedenfalls klingen die Worte: „Der Erde geb ich, der ew'gen Sonne die Atome wieder, die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt“ viel mehr an die von G. Kettner (Zeitschr. f. deutsche Philol. 20, 344f. und Jul. Petersen, Anmerk. z. d. St., Säkularausgabe VI, 397) angeführten Schlußworte des Eingangs von Friedrichs des Großen Testament an: „Je rends de bon gré et sans regret ce souffle de vie qui m'anime à la nature bienfaisante qui a daigné me le prêter, et mon corps aux éléments dont il a été composé,“ dessen Anfangsworte allerdings unzweifelhaft auf die Stelle Ammians zurückgehen. Petersen erinnert an den älteren Plan Schillers zu einer Fridericiade.

24. Das 18. Jahrhundert ging zu Ende, ohne eine – wenigstens bemerkenswerte – Juliandichtung hervorgebracht zu haben.

Erst dem 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, sich an der dichterischen Lösung des religions-psychologischen Problems, welches Julian darbietet, zu versuchen. Jetzt aber wirkte es so anziehend, ja machte seine Forderung so energisch geltend, daß man geradezu von einem Wettstreit der Dichter in der Lösung desselben reden darf. Dabei kann man leicht zwei Strömungen wahrnehmen: die eine retrospektiv und julianfeindlich, die andere vorwärts gerichtet und julianfreundlich. Letztere überwiegt allmählich. Hauptquelle ist für die erstere die legendarische, für die zweite die geschichtliche Überlieferung.

Noch ganz der ersteren Richtung gehört der erste[1]) Versuch an,

[1]) D. h. der erste in die Erscheinung getretene Versuch. Denn der ihm zeitlich vorangehende Versuch Adam Müllers ist in den Anfängen stecken geblieben. Dieser plante ums Jahr 1807 ein großes Drama „Julianus der Abtrünnige“. Auch bei ihm sollte die Idee der Gegensätzlichkeit, von welcher Müller damals ganz beherrscht war, mitwirken. Es sollte daher, wie nachmals bei Ibsen, ein Doppeldrama werden. In der ersten Tragödie sollte „Julianus' Erhöhung und der Untergang des finstern Konstantinischen Hauses, demnach die alte Welt in ihrer verfallenden Glorie“; in der zweiten „Julianus' Tod, also die triumphierende Christenheit“ vorgeführt werden. Aber – sehr

obwohl er von einem Dichter gemacht wurde, der sich bemühte, ein Nachahmer Schillers zu sein,[1]) Kuno von der Kettenburg. Der aus Mecklenburg gebürtige jung gestorbene (14. Januar 1813) Dichter ist wenig bekannt geworden. Erst in neuerer Zeit sind durch die Briefe der Erbprinzessin Charlotte von Mecklenburg, geborenen Prinzessin von Weimar,[2]) welche ihn am Hoflager zu Ludwigslust kennen gelernt hatte, einige Schlaglichter auf seinen Charakter gefallen. Hier war es auch, wo sein „Julian" entstand, wenn nicht der Plan auf die Heimstätte der Romantik, Heidelberg, wo er vorher gelebt hatte,[3]) zurückgeht. Am 11. April 1811 schreibt Karoline von da an Charlotte v. Schiller, die sich für ihn als Nachahmer ihres Mannes interessierte:[4]) „Kettenburg war ganz verrückt; er studirt jetzt die Geschichte des Kaisers Julian, um sie, unter uns, zu benutzen, und nun spricht er nichts als nur von Verbrennen, Judenverfolgung, Katholizismus etc. Er ist eigentlich ein mixtum compositum, wie jetzt so viele." Und einige Zeit darauf: „Der

---

charakteristisch für den katholischen Romantiker — „zu allgemeiner Beruhigung sollte der Abtrünnige selbst mit seinen Entwürfen und mit seinen heidnischen Glaubensgenossen in den Triumph mit hinaufgezogen werden." Ideen des Mystère und des Jesuitendrama (vgl. S. 18 und 37) hätten eine Erneuerung erlebt! Adam Müller schreibt an Gentz, Dresden, 9. Mai 1807 (Briefwechsel zwischen Fr. Gentz und Adam Heinr. Müller, 1800—1829, Stuttgart 1857, S. 93): „Derweil begebe ich mich unter Gottes erbetenem Beistande wieder an meine divina comedia, an das gegen Sie von Freunden schon erwähnte dramatische Gedicht: Julianus der Abtrünnige. Von zwei Tragödien zeigt die erste Julianus Erhöhung und den Untergang des finstern Konstantinischen Hauses, demnach die alte Welt in ihrer verfallenden Glorie; die andere, Julians Tod, dagegen die triumphirende Christenheit, welche zu allgemeiner Beruhigung den Abtrünnigen selbst mit seinen Entwürfen und mit seinen heidnischen Glaubensgenossen gegen Morgen und Abend in den Triumph mit hinaufzieht. Der Gedanke allgemeinen Todes und Untergangs soll durch das erste, der andere allgemeinen Lebens durch das letztere verherrlicht werden." Gentz schreibt am 16. Mai 1807 von Prag an Müller, S. 96: „Ich freue mich unaussprechlich auf Ihren Julianus. Da ich über dieses Kleist'sche Stück so ganz, so über alle meine Hoffnung ganz mit Ihnen übereinstimme, so ahnde ich zum voraus, welchen Genuß mir das Ihrige bereiten wird. Lassen Sie es nur recht bald zum Vorschein kommen."

[1]) Vgl. Lily v. Gizycki, Deutsche Fürstinnen (Berlin 1893), S. 57. [2]) Herausgegeben von Lily v. Gizycki, a. a. O. [3]) Von hier aus schrieb er am 30. April 1810 an Karoline v. Wolzogen (Literar. Nachlaß der Frau Karoline v. Wolzogen II), (Leipzig 1849), S. 310. [4]) v. Gizycki, a. a. O. S. 63.

Vandale hat uns neulich sein neues Produkt vorgelesen, Julian Apostat. Das Süjet, worin weniger die Liebe in Anspruch genommen wird, deren Wesen nicht natürlich genug in seine Feder fließen will, ist mehr zu seiner Behandlung geeignet." Und wenn er am 20. Mai 1812 von Ludwigslust aus an Frau v. Wolzogen schrieb:[1]) „Jetzt habe ich den Julianus Apostata drucken lassen. „Diego" sandte ich im vorigen Jahre an Goethe mit einem demuthsvollen Schreiben voll Weihrauch um Excellenz, erhielt aber keine Antwort; den Julianus habe ich ihm durch Major v. Knebel zustellen lassen; ob ich wohl gleiches Schicksal haben werde?" so konnte die Prinzessin Karoline an Frau v. Schiller berichten:[2]) „Kettenburg ist glücklich über seine (Goethes) Äußerungen über seinen Julian, die er gegen den Erbprinzen gemacht." Doch die Hoffnung, sein Stück auch in Weimar aufgeführt zu sehen, erfüllte sich trotz seiner persönlichen Bemühungen nicht, wie ein Brief der Prinzessin am 6. November 1812 meldet. „Das Stück, sagt er, habe man nicht spielen wollen, und der Meister sich krank gestellt." Bald darauf ist er gestorben.[3])

Wenn die Prinzessin schrieb, daß in dem Stücke „weniger die Liebe in Anspruch genommen wird", so ist das „weniger" zu unterstreichen. Denn sie ist durchaus vorhanden und zwar, wie in allen Juliandichtungen des Jahrhunderts, als unglückliche Liebe. Aber sie ist, wie ebenfalls wenigstens in den meisten, nur Nebenmotiv.

Das Stück („Julianus Apostata. Tragödie von Kuno von der Kettenburg, Berlin 1812") beginnt im Heiligen Haine zu Daphne, wo dem Apoll geopfert wird, während Chöre von Jünglingen und Jungfrauen abwechselnd Preislieder auf den Gott singen. Julian betet zu ihm als seinem Schutzgott. Während die Christen unter Gesang des 96. Psalmes auf kaiserliches Edikt die Überreste des Babylas in einem Sarge zu Wagen aus dem Tempel in die Kirche von Antiochia überführen, erhebt sich vom Altar Apollos eine Flamme, unterirdischer Donner wird hörbar, die Priester fliehen, Julian muß das Opfer unterbrechen, um es am folgenden Tage zu vollenden. Hormisdas, der Bruder des Perserkönigs Sapor, kommt mit einem Briefe, in welchem dieser um Frieden bittet. Julian aber

[1]) Literar. Nachlaß a. a. O. II, 315. [2]) Im Datum – 2. Mai – muß ein Versehen sein. [3]) Am 23. Januar 1813 schreibt die Prinzessin Karoline: „Kettenburg ist nun bestattet." Im „Literar. Nachlaß" heißt es, daß er am 14. Januar 1814 starb.

zerreißt den Brief, weil er ihn für Trug hält. Vergeblich mahnen ihn die Christinnen Plautia und Theodora, die Nichte des Maximus, welche ihn liebt, von seiner Feindschaft gegen das Christentum abzustehen. Er hat (2. Aufzug) den Christen von Antiochia Bußen auferlegt:

„Von nun an soll ein jeder Galiläer,
Für seinen Kopf bezahlen an den Schatz.“

Der Präfekt der Stadt meldet, daß das Volk in Aufruhr sei, um zwei christliche Jünglinge zu befreien. Diese werden vorgeführt. Julian will sie begnadigen, wenn sie den alten Göttern wieder opfern. Da sie auch seinen Bitten kein Gehör schenken, läßt er sie wie Empörer hinrichten.[1])

Auch auf die Bitte des Hormisdas, sich Christo zuzuwenden, hat er die Antwort:

„Du forderst Glauben, ich Beweis und Gründe.“

Da meldet ein Priester, daß der Tempel Apollos in Daphne in Flammen stehe, und Maximus schiebt die Schuld auf die Christen und besonders auf die Aufreizungen der Theodora. Julian befiehlt die Schließung der christlichen Kirchen; Theodora soll von Hypathia, der Frau des Maximus, in Gewahrsam genommen werden. Der Zug gegen die Perser wird angetreten.

Der 3. Aufzug versetzt uns nach Karrhae. Maximus sucht Theodora zu überreden, daß sie dem Christenglauben entsage, damit sie ans Ziel ihrer Liebe zu Julian gelange. Sie weist ihn zurück und droht seine ehrgeizigen Pläne diesem zu verraten. Da beschließt Maximus ihren Untergang. Er führt das Mißlingen der Opfer Julians auf ihre Frevelreden zurück. Als Theodora mit der Botschaft kommt, daß der von Julian den Juden in Jerusalem wiedererrichtete Tempel in Flammen stehe und der Baumeister Alypius selbst diese Botschaft bestätigt, befiehlt Julian sie in den Kerker zu legen.

4. Aufzug. Als die Priesterin der Mondgöttin menschliches Blut, und zwar das der Frevlerin Theodora, zur Sühne verlangt, weiß Maximus den anfangs sich sträubenden Julian zu überreden, daß er selbst als Oberpriester fungiere. Hypathias Fürbitte bleibt ohne Wirkung. Zwar bittet er Theodora noch einmal, zu den alten Göttern zurückzukehren, als diese aber nur Worte des Preises für

[1]) Wer sieht nicht die Nachbilder von S. Giovanni e Paolo oder Juventinus und Maximus! (S. 13. 15. 21. 31. 36.)

Jesus und Maria hat, wirft er selbst den schwarzen Schleier über sie und stürzt bald in höchstem Entsetzen aus dem Tempel, befehlend, daß dieser geschlossen werde und niemand verrate, was in demselben vor sich gegangen sei. Theodora ist in ihm geopfert worden.

Der letzte Aufzug versetzt uns ins Lager. Das Zeichen des Kreuzes erscheint am Himmel. Jovian hat alle Götterbilder von den Fahnen reißen und Kreuze an ihre Stelle setzen lassen und so den Sieg errungen. In dem Augenblicke, da Julian dies hindern will, trifft ihn der Pfeil eines Persers. Sterbend ruft er:

„Es ist kein Gott, der Zufall herrscht allein;
Nichts Heil'ges gibt es, was der Mensch verehrt.
Dir aber Nazarener fluch ich noch,
Mein bittrer Feind auf meines Lebens Wegen;
Dir trotzend will ich sterbend untergeh'n.“

Jovian, vom Heere zum Imperator ausgerufen, spricht:

„Mächtige Völker, Gewalt'ge der Erde,
Welche die Herrschaft der Welt sich begründen,
Müssen wie alles Sterbliche schwinden;
So einst auch Romas herrschende Macht.
Nur die Kirche des Herrn stehet
Ewig, und triumphirend gehet
Stets sie aus allen Kämpfen hervor.“

In dieser Peroration, wie in dem Refrain „aller Krieger“

„Ewig die Kirche des Herrn stehet,
Herrlich und triumphirend gehet
Stets sie aus allen Kämpfen hervor“

tut sich der kirchliche Standpunkt des Dichters völlig kund.

25. Inzwischen fuhr die Wissenschaft fort, sich eifrig mit Julian zu beschäftigen, mit einem für ihren Helden wenigstens überwiegend günstigen Ergebnis. In Heidelberg schrieb 1812 „der Romantiker unter den Theologen“ August Neander seinen „Julian“, in welchem er den Kaiser als eine Wahrheit suchende, für alles Große und Hohe begeisterte, ja auch im tiefsten Innern religiöse Persönlichkeit hinstellte. Zwar blieb der Widerspruch nicht aus: Schlosser[1]) wollte in ihm im wesentlichen einen von krankhafter Eitelkeit getriebenen Büchermenschen sehen, und David Friedrich Strauß setzte in seiner Schrift „Der Romantiker auf dem Thron der

---

[1]) Allgemein. Literatur-Zeitung 1813, S. 125 ff. Weltgeschichte für das deutsche Volk IV, 483 f.

Caesaren", welche ihre Herkunft aus einem vor Freunden in Heilbronn gehaltenen Vortrage nicht verleugnen kann, 1847 Neanders Auffassung eine andere, ungünstigere entgegen, wonach Julian nur eine für das völlig Überlebte schwärmende und schwache Persönlichkeit war. Der große Erfolg der Schrift beruhte viel mehr auf der versteckten Parallele zwischen Julian und König Friedrich Wilhelm IV. als auf der Kraft der Gründe, welche der Verfasser für seine Ansicht geltend gemacht hatte. Und im ganzen blieb Neanders Auffassung herrschend.[1] Ja, das Urteil über Julian wurde eher noch günstiger, wie die Schlußworte eines Aufsatzes von Teuffel „Der Kaiser Julian und seine Beurteiler" (Ztschr. für Geschichtswissensch. V, 1846), S. 427, zeigen können: „Athanasius sagte: „Julian ging vorüber wie eine Wolke." Vielmehr ein Gewitter war er, erfrischend die Gesunden und zittern machend die Schwächlinge, wie ein Blitz hat er die dumpfe, trübe Atmosphäre durchzuckt, und wäre er nicht inmitten seiner Siegeslaufbahn vom Schicksal niedergestreckt worden, so wäre er noch ein Segen geworden für das Christenthum: er hätte es herausgezogen aus dem Strome der Verweltlichung und es wieder zu sich selbst gebracht, er hätte es genöthigt, wieder ganz und rein das zu werden, was es von Anfang war – Religion".

26. Und so äußert sich diese julianfreundliche[2]) Stimmung in allen, ziemlich zahlreichen Juliandichtungen dieser und der nächsten Zeit.

Zwar nicht unter Neanders, wohl aber unter Voltaires Auffassung steht der „Julien dans les Gaules" des berühmten

[1]) Der Widerspruch von Kölling, Geschichte der Arianischen Häresie, Bd. II, (Gütersloh 1883), S. 57–107, kam zu spät und hat auch, als er gekommen war, keinen tiefen Eindruck gemacht, wie der Verfasser später (Vierzig Jahre im Weinberge Christi, Berlin 1901, S. 228) schmerzlich bekennt. „Es ist ja sehr bequem, die Wege Aug. Neanders zu gehen, aber dieser Weg hat ja zur Folge gehabt, daß für lange Zeit das Juliansbild ungeschichtlich aufgefaßt worden ist. Ich habe es oft bedauert, daß die 50 Seiten, in denen die Arbeit und das geistige Ringen eines ganzen Jahres stecken, nicht mehr beachtet worden sind."

[2]) Julianfreundlich und kirchenfeindlich wäre sicher auch der Julian geworden, an den Hebbel in seiner Jugend einmal gedacht hat. (Tagebuch: München, 19. Oktober 1836, „Julius (sic.) Apostata müßte eine gute Tragödie geben.") (Fr. Hebbel, Tagebücher, 1. Bd., Berlin 1903, S. 76, Nr. 418).

Dichters Etienne Jouy.[1]) In dem an den Herzog von Orleans gerichteten Dedikationsvorwort redet der Verfasser von Julian in den höchsten Tönen. Ich will nur eine Stelle herausheben: „Je ne sais si mon cœur a séduit ma raison, mais je parcours en vain de la pensée les annales du monde; aucune époque, aucun pays ne me montrent reunies, à un aussi haut degré dans le même homme les vertus et les qualités qui distinguent ce prince philosophe entre tous les monarques. Ce sage, ce guerrier, cet écrivain, ce magistrat, cet enthousiaste, ce poëte, cet empereur, tous ces hommes ne sont qu'un seul homme; c'est Julien."

Es unterscheidet sich von allen andern Juliandramen dadurch, daß es, obwohl Tragödie, nicht mit dem Untergange des Helden endet, sondern ihn nur als Cäsar unmittelbar vor der Erhebung auf den Kaisertron vorführt. Auch das religionspsychologische Problem wird kaum gestreift. Julian sagt nur, daß er in der christlichen Religion die Lehre Platons zu ergreifen gemeint habe,

J'adoptai des chrétiens le dieu consolateur:
Cette religion est celle du malheur

aber als er sah, wie der Fanatismus der Arianer nur Greuel über das Reich brachte,

J'abjurai leur doctrine, et demeurai fidèle
A la religion du divin Marc-Aurèle;
Et devenu César, je vis que le devoir
D'un aveu solennel m'imposait le pouvoir.
Je me souvins alors qu'en miracles féconde,
Rome aux dieux de Numa dut l'empire du monde.[2])

Aber es versteht sich:

Mais je laisse à chacun son espoir, sa croyance.

Es ist vielmehr eine romantische Liebestragödie.

Julian erwidert die schwärmerische Liebe der griechischen Sklavin Theora, welche gleich ihm an den alten Göttern hängt, aufs innigste. Diese belauscht ein Gespräch, welches der Konsul Leonas mit Bellovesus, einem gallischen Fürsten und General im Heere Julians, und Clodomar, dem Sohne eines Franken-

[1]) Oeuvres complètes d'Etienne Jouy Bd. XVIII (Théâtre, Paris 1823, I, 317–398). Zur Aufführung gelangte das Stück erst 1827 und zwar mit unbestrittenem Erfolg nach Jules Guex, Le théâtre et la société française de 1815 à 1848, Vevey 1900, S. 11. [2]) Zusammentreffen im Gedanken mit Libanios in der Rede für die Tempel III, 90, 1 ff. meiner Ausgabe.

königs und Gefangenen Julians, hält. Er ist von Constantius geschickt, um die unter Julians Befehl stehenden Truppen zum Kampfe gegen die Perser abzuholen, in Wahrheit will er ihn ebenso wie den Constantius aus dem Wege räumen, um sich den Kaisertron zu verschaffen. Da er aber fürchtet, daß die Ausführung seines Vorhabens an dem Widerstande der dem Julian in abgöttischer Verehrung ergebenen Truppen scheitern werde, beschließt er Bellovesus und Clodomar zum Abfall zu verleiten und mit ihrer Hilfe ihn bei Nacht in seinem Palaste zu überfallen. Wirklich weiß er sie zu überreden. Bellovesus zürnt dem Julian aus Eifersucht, weil er sich geweigert hat, die auch von ihm leidenschaftlich begehrte Theora freizugeben und ihm zu überlassen; Clodomar ist bereit, auf den Plan einzugehen, weil er damit der Sache der Germanen und des Christentums zu dienen hofft. Schon sind die Verschworenen – jedoch ohne Leonas – zur Ausführung ihres Vorhabens zu nächtlicher Stunde versammelt. Da tritt Julian, dem Theora Mitteilung von dem Gehörten gemacht hat, in der Verkleidung eines Verschworenen unter sie, gibt sich ihnen zu erkennen und bietet seine Brust ihren Schwertern dar. Schon dringt Clodomar an der Spitze der christlichen Verschworenen auf ihn ein, da wirft sich Bellovesus ihm entgegen und mit ihm die übrigen; von Scham über ihr Beginnen überwältigt sinken sie ihm zu Füßen und erlangen seine Verzeihung. Als Helvidius, der Befehlshaber der Garde, mit der Meldung kommt, Leonas habe eine römische Legion, desgleichen die Germanen zum Abfall bewogen und sei mit ihnen abgezogen, gibt Julian den Befehl zu ihrer sofortigen Verfolgung. Den Clodomar entläßt er als frei:

Clodomaire, sois libre, et choisis tes drapeaux.

Zu Bellovesus spricht er:

Bellovèse, ta place est au rang des héros.
Tu nous suivras.

Dieser verrichtet Wunder der Tapferkeit:

Émule de César et du dieu des combats,
Bellovèse est par-tout; la terreur suit ses pas.

Er durchbohrt beide Verräter, Clodomar und Leonas. Das Heer ruft Julian zum Kaiser aus. Der heimtückische Cebalus, welcher dem Julian von Constantius zum Palastpräfekten bestellt worden war und ihn tödlich hassend mit Leonas gemeinschaftliche Sache gemacht hatte,

wird von Julian dem Gericht zur Aburteilung überwiesen. Vor diesem enthüllt er alle die Freveltaten, welche er auf Befehl des Constantius an der Familie Julians und an diesem selbst verübt hat. Vor dem letzten Atemzuge aber läßt er Julian sagen:

Dites à Julien qu'il m'a frappé trop tard,
Et qu'au fond de son cœur j'ai porté le poignard.

Erst als gemeldet wird, das Constantius durch die von Leonas angestifteten Prätorianer ermordet worden ist,[1]) daß Senat und Volk ihn zum Augustus ausgerufen haben, nimmt Julian die Kaiserwürde an:

Je l'accepte aujourd'hui ce titre révéré.
En présence des dieux, et sous le nom d'Auguste,
Romains! je fais serment d'être sincère et juste,
D'aimer la vérité, qui fuit partout les rois,
De haïr les flatteurs, de respecter vos droits;
De n'oublier jamais cette règle constante,
Qu'un homme sur le trône est une loi vivante.

In diesem Augenblicke höchsten Glückes naht sich Theora zitternd und mit tödlicher Blässe im Gesicht. Cebalus hat ihr Gift beibringen lassen. Es gibt keine Rettung. Sie preist sich glücklich, denn

j'ai pu voir le bandeau révéré
Resplendir un moment sur ce front adoré.

Auf den Stufen des Trones niedergesunken spricht sie sterbend:

Julien, je t'attends aux rives de l'Euphrate

und Julian:

Théora... dès demain nous marchons vers l'Euphrate.

27. Eine julianfreundliche Stimmung äußert sich aber auch in der schönen Dichtung, welche im übrigen auf dem Standpunkte der mittelalterlichen legendarischen Auffassung steht — dem erzählenden Gedichte „Julian“ des Freiherrn Joseph v. Eichendorff. Dieses 1853 enstandene, also dem Ausgange seines Lebens angehörige Epos[2]) gleicht auch dem letzten Abendrot der romantischen Poesie in Deutschland. Ich stehe nicht an, es in manchem Betracht die eigenartigste aller

[1]) Dafür gibt die geschichtliche Überlieferung keinen Anhalt und es genügt nicht, wenn der Verfasser im Vorwort sagt: j'ai supposé qu'il ne ceignit le diadème impérial qu'après avoir appris la mort de Constance, bien qu'il soit historiquement vrai que ce dernier vivait encore, lorsque les troupes de Julien fatiguées de ses refus le forcèrent à accepter l'empire.
[2]) Jos. Freih. v. Eichendorffs sämtliche poetische Werke. 3. Aufl., Bd. 1, Gedichte (Leipzig 1883), S. 399—437.

Juliandichtungen zu nennen. Zwar fehlt ihr die Geschlossenheit des Aufbaus, worin sie, wie auch in manchem andern, der „Kaiserchronik" ähnelt, auch tritt der Hauptheld Julian zeitweise hinter andern, besonders Severus und Oktavian, zurück, entbehrt auch der scharf umrissenen Charakteristik, aber über dem Ganzen ruht ein unsagbarer Zauber romantischer Lyrik und ein Blütenduft echter aus der Tiefe des Gemüts emporwachsender Poesie. Dieses Gerank ist schöner als der Stamm, welchen es umgibt. Denn für den Helden wahre Sympatie einzuflößen ist vom Dichter nicht beabsichtigt und nicht gelungen. Julian ist zu widerspruchsvoll. Gleich im ersten von den 17 Gesängen, welcher uns nach Paris versetzt, wo er, noch „Fürst", als Besieger der Germanen weilt, erscheint er als Heuchler. Als die christlichen Priester in festlichen Gesängen Gott dafür preisen, daß er für seine Kirche

„So wunderbar gestählet des jungen Helden Arm,"

springt er vom Rosse und kniet nieder,

„aber ein spöttisch Lächeln spielt' ihm um Aug' und Mund,"

da einer seiner Begleiter ihm zuflüstert:

„Wie lullt ihr wildes Kindlein die heis're Amm' in Ruh'!"

Und er antwortet:

„Dompfaffen lehrt man pfeifen,
Was ficht es in dem Walde die andern Vögel an!
Ihr Lied bleibt doch das alte."

Und dies muß umsomehr gegen ihn einnehmen, als nicht unedle Motive, sondern ernstes Ringen seinem Abfalle vom Christentum untergeschoben werden:

„Wie ich auch rang und fleht' und frug: Entsagen
War stets die Antwort, die mir Christus bot,
Das schöne Leben an das Kreuz zu schlagen,
Ist Christenbrauch, und ihre Kunst der Tod.

Wie anders einst in Romas großen Tagen,
Die jetzt der Glaubenswahn gebunden hält!
Da hieß ihr Losungswort: lebend'ges Wagen,
Und vor den Kühnen beugte sich die Welt.

Die Heldensagen aber einsam ragen
Herein noch ins verwandelte Geschlecht,
Und auf den Riesentrümmern stehn und fragen
Die alten Götter nach dem alten Recht."

– so klagt Julian bei nächt'ger Stunde (im 3. Gesange) – und als sich auch eine tief religiöse Empfindung in der Anrede bekundet,

welche der als Imperator aus dem Schlummer Erwachende an den aufgehenden Sonnengott richtet[1]):

„Steig, Helios, auf!
Von Gipfel zu Gipfel,
Entzünde flammend die Wipfel
Und der funkelnden Ströme Lauf,
Daß die Welt wieder, trunken von Licht,
Ein himmlisch Gedicht!

Es ist der Menschen ewiger Geist,
Der durch die Aeonen kreist.
Wer kann Dich knechten,
Sich ewig verjüngende
Göttliche Kraft?

Alexander, Du Dichterheld!
Dich hab' ich erkannt
Über den Wogen der Welt,
Dir reich' ich die Hand!
Was du großes gesonnen
Mir alles im Herzen
Erwacht ist's, und sprengt mir die Brust.

Und zwischen Trümmern steigen
Die uralten Lieder,
Die heiteren Götter,
Dem Menschen als Retter
Hilfreich gesellt,
Und unser ist wieder
Die weite, schöne, herrliche Welt!"

Und Julian, der auf den Vorwurf seines alten Kriegsgenossen Severus:

„Sieh, Heer und Volk verwildert wie ein entfesselt Tier,
Vom Banner, statt des Kreuzes, schaun Götzenbilder stier,
Verkehrt in Wahn und Schande sah ich all frommen Brauch!"

nur lächelnd zu entgegnen weiß:

„Kein Feuer ohne Rauch,
Schilt'st die Natur du, Alter, weil sie ihr Joch zerbricht,
Aus Quell und Bäumen wieder die Götterseele spricht,
Und Helios durch die Nebel den Siegeswagen lenkt,
Die Welt im Licht eratmet, der Mensch begeistert denkt,"

läßt selbst ein am Wege stehendes Kreuz umschlagen, befehlend:

„Mein Bild sollt ihr stellen
Auf des Kreuzes Grab,
Daß die Jahrhunderte lesen,
Wer stärker gewesen
Und Sieger der Welt:
Der Jude lammesmütig
Oder Romas Held,"

bringt es fertig, ein Kind zu opfern, in seinen Eingeweiden zu wühlen und auf seines Herzens Schlag zu horchen,

„ob keiner ihm der Götter draus Heil verkünden mag",

ja, scheut sich nicht, den Befehl zur Tötung des Severus, der ein Kirchlein gebaut hat, zu geben, obwohl dieser ihm einst das Leben gerettet hat, indem er einen aus dem Hinterhalte auf ihn geschossenen Pfeil mit Arm und Mantel auffing.

Des Dichters innerste Sympatie ist mit diesem Severus, in

[1]) Man vergleiche Hölderlins Gedicht „Des Morgens" (1799) und dazu die Bemerkungen von O. Hense, Jahrb. f. klass. Alt., XIII, 520.

welchem er in gewissem Sinne den Herzog Merkurius der Kaiserchronik hat wieder aufleben lassen. Er ist dem Julian, nachdem dieser Kaiser geworden, nachgeeilt, macht ihm Vorstellungen wegen der Ausschreitungen der heidnischen Soldaten, rettet ihm, auch nachdem Julian seine Frage: „Glaubst du an Jesus Christ?“ zu seiner tiefen Betrübnis mit „Nein“ beantwortet hat, dàs Leben, schlägt die als Belohnung angetragene[1]) Feldhauptmannschaft aus, ehrlich bekennend:

„Das kann nicht sein,
Ich bin nicht mehr, wie eh'mals, mit ganzem Herzen dein.
Dich rufen deine Schaaren, ich hab' ein andres Heer,“

aber auch „leideswund“ ob dieser Trennung. In seiner Burg „unter kühlen Waldesschatten“, an Assyriens Wüstenrand nimmt er die vertriebenen Christen auf. Und auch nachdem er den Julian „als ungetreuen Heiden“ im Gottesgericht in der Schlacht durchbohrt hat, fühlt er tiefste Reue:

„Ich führ' euch nimmermehr,
Ich hab' den Kaiser erschlagen — ich kann nicht mit euch ziehn!
Ich kann nicht mit euch beten: Vergib uns unsre Schuld!
Ich übt' an meinem Schuldner Erbarmen nicht, noch Huld!
Betet für meine Seele, mein Tagewerk ist vollbracht,
Und über mir herein schon dämmert die ew'ge Nacht.“

So sinkt er tot nieder auf dem Grabe seines Sohnes Oktavian. „Ob ihm verzieh'n?“ so schließt die Dichtung, „die Sage berichtet nicht den Spruch“:

„Denn keiner hat gelesen in des Gerichtes Buch,
Du aber hüt den Dämon, der in der Brust dir gleißt,
Daß er nicht plötzlich ausbricht und wild dich selbst zerreißt.“

Auch Oktavian spielt eine nicht unbedeutende Rolle.

Wie in der Kaiserchronik Julian ein Bündnis mit dem in eine Statue des Merkur gefahrenen Teufel eingeht, so bei Eichendorff mit einer in eine Statue der Venus oder Roma verwandelten Göttin. Doch ist hier die Wirkung des Bündnisses keine so direkte und greifbare wie dort, wo der Teufel nach dem Bündnisse die Römer zur Wahl Julians antreibt. Hier glaubt Julian, als er bei nächtiger Stunde über die verlorene Götterherrlichkeit klagt, eine Stimme zu hören: „Wer rief mich da?“ Er erblickt erschrocken in der Einsamkeit ein Götterbild, den schönen Leib umrankt von Blumen wild, „man sah's vor purpurroten Rosen kaum“. Er hieb sich durchs Geflecht

[1]) Ähnlich die Kaiserchronik bei Giovanni e Paolo (S. 15).

von wildem Weine, und stand erschreckt: „Dich sah ich oft im Traum! Sei Roma, Venus-mahnend mir erschienen, Ich grüß' als Braut dich," und steckt' seinen Ring „dem Liebchen an die kalte Hand."[1])

„Da war's, als ob ihr Auge sich bewegte,
Er floh entsetzt, ihn graut im Herzensgrund.
Sie riefen ihn zu ihrem Kaiser aus.
Doch einer riß der Ehrenkette Schlinge
Sich von der Brust und wand um Julians Haupt
Als Herrscherdiadem die goldnen Ringe,
Das keinen noch erfreute, der's geraubt."

Sie ist es, die ihn, als er auf dem Zuge gegen Konstantios in Schlummer versunken liegt, mit dem Rufe weckt: „Gegrüßt, Caesar Augustus!" Kaum ist sie verschwunden, da melden Boten:

„Konstantios war gestorben da unten dieselbe Nacht."

Sie begleitet ihn auf seinem Zuge in der Gestalt der Fürstin Fausta:

„Und sie schwuren fest und steif:
Fausta sei es, eine Fürstin,
Die, aus ihrem Reich verbannt,
Um es wieder zu erobern,
Sich an Julian gewandt,"

zerstört selbst ein Kirchlein:

„Und weiter wieder
Am Bergeshang
In Flammen nieder
Ein Kirchlein sank;
Durch die hohen,
Blutroten Lohen
Sah Julian erschrocken
Fausta dringen
Mit wallenden Locken
Die Brandfackel schwingen,
Hatt' so furchtbar schön
Sie noch niemals gesehn,"

warnt Julian vor Severus, der zu derselben Stunde ein Christenschiff durch die Riffe eines Stromes steuert.[2])

Sie ist es aber auch, die dem Kaiser die Treue bricht und Oktavian verführt. Dieser ist mit einem Reiterfähnlein aus fernem Land wieder zum Heere Julians gestoßen, findet das Kirchlein, bei dem er Gott für treue Bewahrung danken will, in einen Trümmerhaufen verwandelt, gerät mit ihr, die an der Spitze einer Söldnerhorde einherbraust, in Kampf, wird von ihr verwundet, aber auch verbunden:

„Wer bist Du?" fragt er schaudernd. „Fausta werd' ich genannt."
Er konnt' ihr nicht mehr zürnen, da sie sich traurig wandt."

---

[1]) Vgl. Marcus Landau, Ztschr. für vergl. Literaturgesch. I, 23 f. [2]) Vgl. den Chor im 3. Akt des Landshuter Jesuiten-Dramas von 1659 oben S. 32.

Dem Befehle seines Vaters, heimzukehren, setzt er Widerspruch entgegen:

„Der Kampf ist meine Heimat, die Ehre meine Braut."

Er fällt vom Christenglauben ab, trinkt auf das Wohl der Götter, folgt Faustas lockender Stimme in den stillen duftberauschten Grund. Sie gibt ihm den Reif, den Julian ihr an die Hand gesteckt hat. Als Julian ihn an seinem Finger gewahrt,

„Stürzt er wüst und bleich von hinnen,
Als hätt' er ein Gespenst erblickt"

und schleudert bei der Durchwühlung der Eingeweide des Opfertiers, da er Faustas Kobold seitwärts beim Fackelschein lauernd zu gewahren meint, ihm die Fackel ans Hirn, daß sie verlöschend sprüht. Als Severus von einem Ritter hört, der „da schnöde Seel' und Leib / und sein Christenheil verkauft / an ein schönes Zauberweib", verflucht er ihn; nachdem er aber den Namen desselben vernommen, ringt er mit dem Teufel in heißem Gebete:

„Du, der in der Todesstunde
Seinen Feinden einst verzieh,
Hilf, daß mich Erbarmungslosen
Nicht der Hölle Wahnsinn faß'!
Einen Hauch nur deiner Liebe!
Lösch das Feuer, brich den Haß!"

Da tönt Gesang aus dem Walde:

„Ave Maria, Benedeite!
Um uns in der falschen Nacht
Deinen Sternenmantel breite,
Schütz' uns vor des Bösen Macht!"

Als Julian aber den Seinen geboten hat, sie sollten ihm beide, Severus und Oktavian, bringen, sei's lebend oder tot, erwacht in letzterem „in tödlicher Reu die alte Treu." Er will den Vater retten, fällt zwar einer von „Faustina" (so heißt sie im Gesang XV) gegen Severus geführten Rotte in die Hände, eilt aber, von ihr in Schutz genommen, sofort weiter, legt sich, um die Verfolger zu täuschen, die Rüstung des Severus an und fällt so durch einen Pfeilschuß Faustinas. Diese stürzt sich in einen Abgrund.

„In stillen Nächten hören Hirten und Jäger ihre trostlosen Klagen."

28. In demselben Jahre 1853 wurde ein Drama „Zenobia" von Andreas May aus Bamberg zum ersten Male am königl. Hof- und Nationaltheater in München[1]) aufgeführt, das auf eine

[1]) „Bühnenhandschrift. Zenobia. Trauerspiel in fünf Aufzügen von A. May. Zum ersten Male aufgeführt am königl. Hof- und Nationaltheater in München am 25. Februar 1853. München. Eigentum des Verfassers. Druck von J. Deschler." Auch aufgenommen in die Ausgabe seiner Dramen, Leipzig 1867. Felix Dahn, Erinnerungen, 2. Buch, Leipzig 1891, S. 324, berichtet: „Das Stück, von meinem Vater und dem Ehepaar Straßmann vortrefflich getragen, fand reichen Beifall und machte mir großen Eindruck. Ich habe dem Verfasser deshalb ein Gedicht „Julian" zugeeignet." S. unten S. 104.

Verherrlichung Julians hinausläuft. Zwar ist nicht er der Held des Dramas, sondern Zenobia, die Tochter des Apollopriesters Lysistratos, aber sie lebt und stirbt für seine Ideen. Und diese sind von erhabener Größe und Reinheit.

Julian kommt im Jahre 363 auf seinem Perserzuge nach Daphne, „einer syrischen Stadt in der Nähe von Antiochia“ (in Wahrheit der Vorstadt von Antiochia), ins Heiligtum des Apollo. Auf die Bemerkung des Lysistratos:

„Die Götter sind entfloh'n,
Und wir sind nur noch übrig sie zu rächen,“

erwidert er:

„Die Götter
beschlossen, mit verjüngtem Glanze
In die verlass'ne Welt zurückzukehren.
O darum haben
Sie ihren Schützling auf den Thron gesetzt
Und ihm befohlen, die verirrte Menschheit
Zu dem verwaisten Dienst zurückzuführen.“

und bald darauf:

„Die Welt ist klein geworden.
Ich will sie wiederum zur Größe führen.
Ich will den Glauben wieder neu beleben,
Der einst die Söhne Roms zu einem Volk
Von Helden schuf und mein geliebtes Hellas
Zu einem Reich der Schönheit und der Weisen.
Zum zweitenmal ersteh' das Alterthum
Und seine ganze Hoheit kehre wieder!“

Doch ist er von der Überzeugung durchdrungen, daß dieser Baum durch ein neues Reis veredelt werden müsse. Dieses hat er in dem germanischen Stamme gefunden:

„Ich hab' es euch verkündet, meine Sendung ist es,
Der Menschheit alte Größe zu erneu'n.
Doch wer den Baum der Menschheit
In neuer Blüthe prangend sehen will,
Muß ihn erst durch ein neues Reis veredeln.
Ich habe dieses Reis gefunden, Freunde.
Dort in dem fernen Gallien, in den Wäldern
Germaniens stieß ich auf ein junges frisches
Geschlecht von Völkern, das ich mir erlesen,
Das alte Blut Europas zu verjüngen.
So will ich wieder Helden aus uns schaffen,
So aber auch der jungen Kraft des Nordens
Den schönen Geist des Griechenthums vermählen.“

Zum Verkünder seiner Botschaft bei den Germanen hat er sich einen seiner Befehlshaber „Clodomar“ erkoren. Und Zenobia soll dessen Gemahlin werden. Diese willigt ein und reicht dem Clodomar die Opferschale, er aber erwidert:

„Ich darf nicht opfern, denn ich bin ein Christ.“

Und als Julian ihm vorhält:

„Eine Gottheit hast du vorgezogen,
Die sich der Welt in Knechtsgestalt verkündet,
Die auch den schwachen Funken Selbst, der in
Den Menschen dieser Gegenwart noch glimmt,
Vollends erstickt,“

erwidert Clodomar:

„Vergebens strebst du, diese nied'ren Seelen
Durch deine Götter wieder zu erheben.
Sie sind zu schlaff für Helden zu erwarmen.
O hoffe nicht, mein junges Volk vermöge
Auch ihnen neue Jugend zu verleih'n.“

und stellt dieser Schwäche des absterbenden Heidentums die von ihm selbst erfahrene überwältigende Macht der christlichen Ideen der Gotteskindschaft und der Bruderliebe gegenüber:

„Welche Glut,
Welch' Hochgefühl durchzuckte meine Brust,
Als ich die Kunde von dem Gott empfing,
Der uns im Nächsten nur den Bruder, nur
Das gleichgeliebte Kind des Einen Vaters
Erkennen lehrt und die gesamte Menschheit
Zu Einem großen Bund von Glücklichen,
Zu einem Himmelreich versammeln will!
O Kaiser, als ich diese Botschaft hörte,
Empfand ich es hier klar, sie – sie nur kann
Die Sonne sein, die sich erheben muß,
Uns einen neuen Tag heraufzuführen,
Denn eine Knospe schloß sie in der Brust
Des Menschen auf, die bis zur Stunde noch
Verborgen, unentfaltet in ihr ruhte,
O eine Seite seiner eigensten
Natur, die deine Weisen nie geweckt
Und die nur der Vergangenheit gefehlt,
Sie über deine Götter zu erheben,
Wir nennen sie Gemüth und ihre Frucht
Heißt Liebe! –
Das ist der Gott
Dem es bestimmt, fortan die Welt zu lenken,
Und wer vermöcht' es, ihm zu widersteh'n?“

Julian erwidert nur – das ist sein einziges Unrecht und zugleich sein Schicksal:

„Ich werde die Geschichte zwingen, sich
Nach meinem Willen ihren Weg zu bahnen,"

worauf dieser:

„Vergebens wirfst
Du dich mit allen deinen Tausenden
Dem großen Gang der Menschheit in den Weg."

Die Strafe, welche Julian dem Clodomar auferlegt, besteht darin, daß er zurückbleiben muß. Als seinen Stellvertreter läßt er in Daphne den Parmenion zurück; wenn dieser durch ein unerwartetes Geschick verhindert werden sollte, habe Lysistratos an seine Stelle zu treten. Von hier an verschwindet Julian, als auf dem Zug gegen die Perser befindlich.

Zenobia aber betet zu Apollo:

„Vollziehen will ich meines Herren Auftrag,
Den Lästerer zu deinem Dienst zu führen.
Versuchen will ich Alles
Den fremden Gott aus seiner Brust zu drängen."

Sie läßt den Clodomar durch den alten Bildhauer Agasias, dem sie selbst für Standbilder von Göttinnen zum Modell dient, zu einer heimlichen Unterredung in den Tempel des Apollo laden. Clodomar folgt ihr, obwohl er einen Hinterhalt fürchtet, da er vor kurzem auf Geheiß des Lysistratos von Meuchelmördern angefallen worden ist. Die Unterredung ist noch nicht weit gediehen, als Agasias mit der Botschaft hereinstürzt: „Der Tempel steht in Flammen." Der ihn in Brand gesteckt hat, ist der fanatische junge Einsiedler Basilius, der schon vorher, nachdem er Lysistratos und Zenobia vergeblich zum Christentum zu bekehren versucht hat, eine der Götterstatuen mit einer Axt zu fällen gesucht hat, woran ihn der von ihm als Gottesleugner und Luzifer verfluchte Julian gehindert hat. Er hatte sich durch die Pforte, welche Agasias für Clodomar geöffnet hatte, in den Tempel geschlichen und ruft nun:

„So brannte dem Apollo noch kein Opfer.
Triumph, Triumph, mein Gott! Du bist verherrlicht."

Lysistratos aber läßt den Clodomar, welchen er bei der Unterredung mit Zenobia getroffen hat, als Urheber des Brandes greifen und vor Gericht stellen. Zenobia bittet Parmenion um Gerechtigkeit für

Clodomar. Dieser nennt als Rettungsmittel, daß Clodomar dem Christenglauben abschwöre. Dieser aber hat auch jetzt nur die Antwort:

„Zenobia, es ist der Muth des Leidens,
Der, unbekümmert um der Menschen Urtheil,
Sich für die Wahrheit seines Herzens lächelnd
Das Brandmal auf die Stirne prägen läßt.
Es ist das Heldenthum der Selbstverläugnung."

Er wird auf die Anklage des Lysistratos trotz der Beteuerung seiner Unschuld zum Tode verurteilt. Parmenion, welcher die Strafe erst am folgenden Tage vollstrecken lassen will, wird durch Lysistratos, welcher Gift in seine Opferschale mischt, aus dem Wege geräumt, hat aber noch den Mut, die Befreiung Clodomars zu befehlen. Als Lysistratos an der Spitze einer Schar von Priestern heranstürmt, um sich seiner wieder zu bemächtigen, stellt Zenobia sich schützend vor ihn; der Kampf soll beginnen, da erscheint Nevitta, der Stellvertreter des neuen Kaisers, mit der Nachricht: Julian ist durch den Wurfspieß eines Persers gefallen, Jovian der Christ sein Nachfolger. Lysistratos ruft nach Lesung der kaiserlichen Botschaft, welche er ihm überreicht hat, aus: „Galiläer, du hast gewonnen." Er tötet sich auf den Trümmern des Apollotempels. Seine Leiche wird sichtbar, als auch die Leiche Julians hereingetragen wird. Clodomar spricht zu Zenobia:

„Hast du die Macht des Gottes jetzt erkannt,
Dem sie (die Welt) entgegenjubelt?
O dieser Welt erschließe jetzt die Seele,
O diesem Gotte wende dich jetzt zu."

Diese aber antwortet:

„Nein, Clodomar. Es war ein Augenblick,
Der mich hinweggezogen von den Meinen,
Doch jetzt, wo sie am Boden liegen,
Darf ich mich jetzt noch feig von ihnen trennen?
Nein, dieses Schicksal hat uns neu verbunden,
Auch den Gefall'nen will ich Treue halten
Und untergeh'n will ich mit meiner Welt."

Sie tötet sich mit dem Schwerte Julians.

29. Um dieselbe Zeit, wenigstens in den fünfziger Jahren [1])

[1]) So berichtet K. Frenzel in Westermanns Illustr. Deutschen Monatsheften, Bd. 46 (April 1879), S. 20: „Von allen literarischen Plänen und Entwürfen, die wir Beide in unseren guten Tagen, in den fünfziger Jahren, auf der Brühl'schen Terrasse, auf einsamen Spaziergängen und Fahrten weit in die Umgegend Dresdens hinaus, mit leicht beweglicher Phantasie ersannen

trug sich auch Gutzkow in Dresden mit dem Plane eines Drama: „Julianus Apostata."

Zwar bricht der in seinem Nachlaß gefundene Entwurf [1]) schon im 2. Akte ab, und über den Schluß findet sich nichts aufgezeichnet als: „Wahl zwischen Jovianus Christ oder Prokopius Heide. Abstimmung kommt. Jovianus! Julianus: *Νενίκηκας Γαλιλαῖε*! und stirbt." Aber wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß es eine Verherrlichung Julians im Sinne von Schiller oder May geworden wäre. Denn Gutzkow fühlte das Bedürfnis einige Jahre später in dem Aufsatz: „Antike Romantik?" [2]) seine Auffassung Julians der von Strauß entgegenzustellen und hielt an ihr auch in seinem letzten Buche: „Dionysius Longinus" (2. Aufl. Stuttgart 1878) fest, wo sich S. 8 über „den genialen Julianus Apostata" die Worte finden: „Julianus war ein großer Charakter und keineswegs der Narr, den ein wunderlicher Einfall, den unser Fried. David Strauß vor Jahren in einer Broschüre, aufrichtig ohne Witz und mit viel Behagen über ihn breitschlug, aus ihm machen wollte." Seiner Meinung nach war Julians Restaurationsversuch durchaus nicht aussichtslos. „Er wußte sehr wohl, warum er noch einmal den Versuch wagte, die Anschauungen der antiken Welt zu retten. Wie wenig eine wirkliche Sittenreinheit die Folge der Annahme auch des christlichen Glaubens von seiten des regierenden Kaiserhauses war, lehrte seine eigene Erfahrung. Nur erst eine Sache mäßig und ungleich verbreiteter Privatüberzeugung war damals die Annahme des Christentums. Das Christentum war noch nicht der herrschende Zeitgeist. In dem Weltbürgertum, der reinen Menschlichkeit und der Jenseitigkeit unserer Bestimmung sah Julian eine Gefahr für das Weltreich, das aufrecht zu erhalten er als seine Aufgabe betrachtete.

---

und besprachen, sind es zwei, deren Nichtvollendung ich am tiefsten bedauere. Lange hat sich Gutzkow damals mit dem Julianus-Apostata-Stoff getragen; wiederholt versprach er mir, nach dem Abschluß des „Zauberers von Rom" (dieser wurde 1857—61 geschrieben) sein Leben zu beschreiben. Weder zu der Tragödie des letzten Heiden im Kaisermantel noch zu der Darstellung seines Lebenslaufes ist er gekommen. Was er uns von demselben erzählt hat, ist bruchstückartig geblieben."

[1]) Veröffentlicht von Heinr. Hubert Houben, Gutzkow-Funde. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte (Berlin 1901), S. 488 ff. [2]) Wiederholt in dem Bande „Die schöneren Stunden. Rückblicke." (1869, 2. Aufl., Stuttgart und Leipzig), S. 62—95.

Er sah im Christentum aber auch eine Gefahr für die Sache der Menschheit selbst, wenn eine Religion um sich griff, die den Menschen so ganz von der Erde ablöst, ihre Bekenner nur an die Gräber riefe, nur über die Geheimnisse des Todes und des Jenseits brütete, ein trübes Jammern und Klagen durch die bunte sonnige Welt erschallen ließe. Julian breitete über die ganze, von ihm mit neuen Ehren ausgestattete alte Götterwelt gleichsam ein Oberstes, das Auge des einen wahren Gottes, seines Helios. Die Überzeugungen Julians waren in der Theorie aufrichtig. Er mühte sich ab, mit seinem Beispiel voranzugehen. Nur der Eifer, den er dabei an den Tag legte, stand ihm nicht."

Letzterem Satze entspricht nicht ganz das Auftreten Julians im Drama, wenn auch zu bedenken ist, daß es sich nur um den Anfang desselben handelt. Nirgends erscheint er so duldsam wie hier. Dies ist es gerade, was Eusebia, die Witwe des Konstantios, die fanatische Anhängerin des Heidentums, ihm zum Vorwurf macht und als Schwäche auslegt[1]): „er duldet Christen wie Jovianus in seiner Nähe," während Prokopius es damit erklärt, daß der Kaiser hoffe, die Christen zu überzeugen. Der wahre Grund ist die tiefe Humanität des Kaisers. Zwei Hauptleute, die Brüder Basilius und Cyrill, welche aus innerer Überzeugung zum Christentum übergetreten sind, haben ihr Leben verwirkt, denn sie haben Soldaten und Bürger aufgewiegelt. Julian will ihnen das Leben schenken, wenn sie der Minerva opfern. Sie weigern sich, trotzdem er ihnen „alles Schöne schildert, was sich an Minerva knüpft." Und doch vergibt er ihnen, weil er nicht anders kann. Welcher Abstand vom legendarischen Julian des Mittelalters, und des Jesuitendramas – aber vielleicht auch vom historischen!

Auch hier war für die weitere Entwicklung des Dramas der Liebe eine bedeutungsvolle Rolle zugedacht. Julian hat nach dem Tode seiner Gemahlin alle Frauen aus seiner Nähe verbannt. Als Eusebia einsieht, daß ihre Liebe zu ihm, dem sie einst das Leben gerettet hat, unerwidert bleibt, sucht sie seine Verbindung mit der schönen, aus altem mazedonischen Königsgeschlechte stammenden, begeisterten Heidin, Theodora,[2]) zu bewirken, „um seine Kraft zu beleben". Vergebens. Doch wissen wir nicht, wie Gutzkow den Knoten zu lösen gedachte.

[1]) Vgl. Ad. Wilbrandt S. 102. [2]) Vgl. Jouy S. 49.

30. Noch weiter[1]) ging auf der Bahn der Verherrlichung Julians Karl Boruttau in seinem Trauerspiel: „Julian der Abtrünnige." [2]) Das Werk trägt die Kennzeichen großer Jugendlichkeit – der Verfasser, welcher in Königsberg studiert hat, ist jung gestorben. Namentlich nimmt er es mit allem Geschichtlichen sehr leicht, ja vergewaltigt dieses geradezu im Dienste der Verherrlichung seines Helden. Die Zeichnung des Christentums, welche er gibt, ist ein Zerrbild. Da ist der schwache wankelmütige und doch grausame Kaiser Konstantios; da die bigotte Eusebia, seine Gemahlin, welche diesen, wie Helena, die Gemahlin Julians, durch Gift aus dem Wege räumt, weil sie von rasender Leidenschaft für Julian erfüllt ist und von ihrer Verbindung mit ihm Heil für die Menschheit erwartet:

---

[1]) Nicht zu erlangen vermochte ich bisher: Thomas Henri Martin, Gazette en vers. Julien l'Apostat, poésies nouvelles, Paris 1863 (4. Aufl. 1867).

[2]) Julianus der Abtrünnige. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Carl Boruttau (Danzig, gedruckt bei A. W. Kafemann, 1864). – In demselben Jahre erschien auch: „Kaiser Julians Kampf und Ende. Eine Erzählung aus dem vierten christlichen Jahrhundert. Von D. Friedrich Lübker. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. 1864." Das Buch des bekannten Schulmannes verfolgt eine erziehliche Absicht. Er nennt es eine „Erzählung". Treffender wäre vielleicht die Bezeichnung „biographischer Roman" gewesen. Denn die im Anschluß an historische und legendarische Quellen gegebene Erzählung des Lebens und der Taten Julians tritt hinter den frei erfundenen Gesprächen, welche auf den Helden und das weltgeschichtliche Problem bezeichnende Lichter werfen, zurück. So unterhält sich Julian im 3. Kapitel mit Libanios über die Mittel zur Besiegung des Christentums, im 5. Kapitel mit demselben und dem im Judentum geborenen, aber zum Christentum übergetretenen Sosikrates über das Verhältnis beider Religionen zueinander. Die fromme Witwe Anthusa bespricht sich im 4. Kapitel mit dem Bischof Meletios über den Weg, auf welchem sie ihren Sohn Joannes, nachmals Chrysostomos genannt, dem Einflusse des Libanios entziehen kann; dieser selbst bespricht sich mit Meletios über die Lektüre heidnischer Redner und Dichter durch Christen. Die als Heidin geborene, in Konstantinopel aber für das Christentum gewonnene Ennodia sucht ihren und Julians Jugendfreund Ennodios zu bekehren (Kapitel 2); er weist sie anfangs in stolzer Selbstzufriedenheit ab, zuletzt aber, in der Schlacht, in welcher Julian fällt, verwundet und von ihr gepflegt, entsagt er seinen falschen Göttern und bittet sie: „Rufe allen, die du kennst und liebst, die Mahnung eines Sterbenden ins Ohr, daß sie sich von den falschen Göttern wenden zu dem Einen wahren Gott, den ich wohl erkannt habe, aber dem ich widerstreben wollte mit meines Herzens falschem Ungestüm. Erst in dem Gottesgerichte dieses Kampfes und in der gerechten Strafe meines Todes habe ich meinen Wahn erkannt." (S. 157.) Damit schließt das Ganze.

„Daß deine (o Christe) Macht von bösen Mächten unerschüttert sei,
Ist hoch vom Himmel her ein Engel uns erschienen,
Ein Heldensohn des Lichtes und der Freiheit.
Julianus und Eusebia, wird es heißen,
Sind die Begründer einer bessern Zeit,
Was sie durch ihrer Herzen Bund erschufen,
Wird blühend wachsen in die Ewigkeit!"

und zu Maria betet:

„Dir ward des ew'gen, ein'gen Gottes Majestät,
Das Glühen meiner Lieb' ist nur Mensch, wie ich,
Es ist Julianus;"

welche ihn nicht aufgibt, auch nachdem er ihr „Scheusal eines Weibes" ins Gesicht geschleudert hat, sondern spricht:

„O laß uns beten,
daß er mit gläub'gem Sinn des ein'gen Gottes Gnadenwerk erkennt
und auf die Knie fallend eingesteht:
„O Herr, ich hab' geirrt,"

und, als sie seinen Tod erfährt, auch ihrem Leben durch Gift ein Ende macht, zuvor aber noch den Gregor erdolcht, da er ihre Leiche auch nicht bis zur Beisetzung in der Kirche dulden will. Da ist Gregorios von Nazianz, „der Freund des Julian", der dem Kaiser Konstantios berichtet: „Julian erkläre der Gesundheit alles zu verdanken und stelle diese sich unter dem Bilde des Apollo vor," ein Bericht, der jenem Verderben bringen muß, dafür zum Bischof von Antiochia ernannt wird, aber auch die Seele der Eusebia ganz in seine Gewalt bringt:

„Das Römerreich beherrscht Eusebia nun,
Doch ihren Geist beherrscht Gregor"

und mit ihr die Christen zur Verbrennung des Apollotempels anstiftet. Da ist der heilige Basilius, „der Bischof von Rom" — hieher, nicht nach Konstantinopel, verlegt der Verfasser die Residenz des Konstantios und des Julian — der den Julian zur Verbindung mit Eusebia zu bereden sucht und über die Maßen abergläubisch ist, da er an Gregor schreibt:

„Daß, da er betete im Dom, der Himmel möge gnädig uns
Von diesem Scheusal (Julian) bald befrei'n und niederfiel vor einem Bilde,
Auf dem mit andern Vätern uns'rer Kirche der heilige Mercurius abgebildet war
Mit einer Lanze in der Hand, da während brünstig er mit lautem Fleh'n
Allein die große Kirche füllt, verschwindet dieser Heil'ge von dem Bilde
Und kehrt nach kurzer Frist zurück mit blutig rot gefärbter Lanze,
Ich aber, schreibt der fromme Pater, fiel in Verzückung drauf und stammelte ein Dankgebet."

Da ist Priscus, der sich durch übertriebenes Fasten, Kasteiung und Foltern um den Verstand gebracht hat und so sich von einem Abgesandten des Konstantios hat vorreden lassen, der Teufel, von dem er besessen, werde aus ihm ausfahren, sobald er den Gallus umbringe, und der nach dieser Tat sich an ein Kreuz genagelt hat.

Wie steht ihnen allen gegenüber Julian da?

Voll zartester Liebe zu Helena, von welcher er nicht weiß, daß sie die natürliche Tochter des Konstantios und einer Griechin Lucia ist; hochherzig auch gegen Priscus, den Mörder seines Bruders, dem er statt des Todes, den sein Arzt Oribasios für ihn bestimmt hat, liebevollste Pflege und Heilung bis zu völliger geistiger Gesundung angedeihen läßt; fromm und demütig betend:

„Der Du die weite Welt erfüllest
Mit Deiner Schönheit strahlendem Licht,
Phöbos Apollon, verlaß mich nicht;"

aus innerster Überzeugung duldsam und rücksichtsvoll gegen den Glauben der Christen:

„In nächster Woch' will ich nach Vienna geh'n
Und in der Trinitatiskirche dort in feierlicher Andacht ein Gebet verrichten.
Wir wollen diesen neuen Gott der Christenheit nicht gänzlich von uns weisen,
Im allgemeinen Rath der Götter soll er Sitz und Stimme haben, wie die andern,"

aber nicht gegen übertriebene Askese, denn:

„Der Staat
braucht Menschen — nur wahre Menschen,
Fratzen nicht, wie Eure Heilige, Karikaturen,
Durch Fasten, Beten, Heucheln und
Kasteiung ein ekles Zerrbild menschlicher Natur,
Gesunde, lebensfreie Menschen,"

und unnachsichtig gegen Ausschreitungen, wie die Verbrennung des Apollotempels.

Was ihn zum Perserzuge treibt, ist nicht Ehr- und Ruhmsucht, sondern das Streben, dem wahren reinen Götterglauben eine neue Stätte zu bereiten:

„So muß der heil'ge Glaube an die Götter
Nun eine neue Heimat sich begründen."

So kann der Dichter am Schluß, nachdem er dem Priscus an der Leiche der Eusebia und des Gregor die Worte in den Mund gelegt hat: „So endiget, wer Gott zu lieben wähnte und weiß von Menschenliebe nichts," den Libanios, welcher mit der Leiche Julians kommt, sprechen lassen:

„Wahrlich kannt' er Alles, was die Ideen Gutes in sich führen,
Doch weil in Liebe zu der Wohlthat auch des Alten,
Des schnöden Mißbrauchs wohl bewußt sich sein vorahnendes Gemüt,
Darum hielt er's als Pflichtgebot dem überstürmenden
Verhängnisvollen Drang der Fortschrittsfluten
Noch einmal einen Damm zu bau'n; so manches Kleinod
Von unschätzbar heilig ew'gen Wert hat er gerettet;
Wie viel jedoch durch seinen frühen Tod verloren ging,
Wir können 's nicht ermessen, die Weltgeschichte wird es lehren:
Wenn je ein weise edler Hüter alten Rechtes, alter Sitte war,
So war es dieser."

31. Kaum ist ein stärkerer Gegensatz in der Tendenz denkbar als der zwischen diesem und dem zwei Jahre später erschienenen Drama von Wilhelm Molitor.[1]) Dasselbe, formell bei weitem höher stehend als das eben betrachtete, gehört in die Reihe der sogenannten archäologischen Dramen. Es beruht auf eingehendem Studium der zeitgeschichtlichen Quellen und gefällt sich in ausführlicher Schilderung des Milieus. Der Legende gewährt es nur einen engbegrenzten Raum.[2]) Und doch steht es der mittelalterlichen Auffassung Julians nahe und huldigt einer streng katholisch-kirchlichen Tendenz. Für beides enthält schon das Vorwort die Belege: „Kühner, blendender und in gewisser Weise großartiger als Julian diesen Kampf (gegen die Kirche, der die Verheißung gegeben ist: „Die Pforten der Hölle werden sie nicht überwinden") aufgenommen hat, kann es wohl kaum geschehen. Julian suchte stets seine Hinterlist zu bemänteln; er fürchtete den glänzenden Heldenmut des Martyriums. „Er wird vorübergehen, wie eine Wolke,"

[1]) Julian, der Apostat. Ein dramatisches Gedicht von Wilhelm Molitor. Mainz (Verlag von Franz Kirchheim, 1866). – In demselben Jahre erschien das Drama „Julian der Apostat" des dänischen Dichters und Professors der Ästhetik in Kopenhagen, Carsten Hauch († 1872). Ibsen schreibt über dasselbe an Frederik Hegel von Rom am 21. Mai 1866 (Sämtl. Werke X, 70): „Daß Hauch das Sujet behandelt hat, kann mich natürlich nicht abhalten, da ich sicher bin, daß meine Auffassung in allen Stücken von der seinen grundverschieden sein würde. Hauchs Dichtung beabsichtige ich aus diesem Grunde auch nicht zu lesen." Ich habe das Drama nicht erlangen können.

[2]) Paulus und Johannes – verschmähten es / Am Hofe Julians die Kaisergunst / Um ihres Heilands Gnade einzutauschen. Sie wurden deshalb verbannt, dann durch den Präfekten Terentianus heimlich enthauptet. Die Christin Thebe verbirgt ihre Leichen in ihrem Hause in Rom. Terentianus wird Christ. Vgl. oben S. 13 und 19.

hatte Athanasius zu seiner vor Julian zitternden Herde gesprochen,[1]) um sie zu beruhigen. Und sein Wort war prophetisch. Die Ohnmacht des Kampfes gegen den Felsenbau der Kirche – das ist daher der Gegenstand dieser Dichtung." Und der Verfasser hat seinen Standpunkt mit aller Klarheit und Entschiedenheit[2]) im Drama selbst, welches sich in der Reihe der julianfeindlichen Dramen an das Kuno von der Kettenburgs anschließt,[3]) festgehalten.

Er hat sich zwar bemüht, auch gute Seiten an dem Helden hervorzuheben, wenn er den Leibarzt Julians, Caesarius, zu seinem Bruder, Gregor von Nazianz, der eine sehr ungünstige Schilderung des Kaisers gegeben hat, sagen läßt:

„Du thust ihm Unrecht! Jene Billigkeit,
Die oft in deinem Urtheil ich bewundere,
Sie fehlt dir ganz, sprichst du von Julian.
Was thut er nicht für das gemeine Wohl!
Und Milde übt er und Gelassenheit.
Dabei steht hoch er über dem Gemeinen.
Sein tapfres Herz kennt keine nied're Schwäche,
Und Großmut ziert es, die dem Helden ziemt."

Aber er läßt doch denselben, als er den Marcus von Arethusa, den ehemaligen Retter Julians, vergeblich bei ihm in Schutz genommen hat, bekennen:

„Jetzt seh' ich meinen Irrthum deutlich ein:
Ich kann mit dir nicht gehen, Julian!
Was ich verehre, das ist dir zum Spotte,
Und die ich liebe, kannst du nur verfolgen.
Und täglich steigert sich dein feindlich Wesen
Und stündlich sinnst du neue Schmach uns aus."

[1]) Das Wort wird berichtet von Sokrates H. eccl. III, 14, Sozomenos V, 15, Theodoret III, 9. [2]) Am schärfsten in dem großen Dialog zwischen Julian und dem zum Christentum bekehrten „letzten Fabier" Quintus Fabius Maximus. Auf Julians Satz:

„In Hellas und in Rom fand ich die Geister,
Doch eure Christenpredigt zeugt sie nicht"

hat dieser die Antwort:

„Ist Jesus auch der Menschensohn geworden,
Bleibt er das Alpha doch und Omega.
So ist's die Kirche, und nur sie allein,
Die diese alte Erde kann verjüngen,
Wenn es der Hand des ew'gen Weltenlenkers
Gefällt, der ird'schen Zeiten Ziel zu fristen."

[3]) Man vergleiche nur den oben (S. 47) angeführten Schluß desselben.

Und wenn in dem Zwiegespräche zwischen Quintus Fabius Maximus, dem Freunde Julians, und Cajus Marius Victorinus, dem zum Christentum übergetretenen Philosophen, ersterer sagt:

„Und hast du nicht gelesen,
Wie Julian auch für die Armen sorgt?
Er will, daß überall, wie bei den Christen,
Die brüderliche Liebe thätig sei.
Für Waisen, Kranke gründet Häuser er,
Den Fremden schafft er gastlich freie Herberg,“

so behält der zweite das letzte Wort, wenn er entgegnet:

„Der tausendjähr'gen Lüge Widersprüche,
Der Tempel Gräuel, der Orakel Trug,
Bemänteln will er sie mit falschem Prunk,
Beleben sie, indem er keck versucht,
Der Kirche heilig Walten nachzuäffen?
Was Julian ersinnt, ist eitel Blendwerk!
Er täuschet andre, viele täuschen ihn;
Er täuscht sich selbst, unwahr im tiefsten Herzen.“

Und dieser – gewiß ungerechte – Vorwurf, daß Julian ein Heuchler war, deshalb immer tiefer sank und zuletzt zugrunde ging, zieht sich durch das ganze Drama hin. Ihm gibt zu Anfang des Stückes – in Athen – Gregor von Nazianz Ausdruck:

„Konstantios zog ins Feld zum fernen Osten,
Das übermüt'ge Perservolk zu zücht'gen.
Sein Vetter Julian benützt die Zeit,
Und greift in Gallien zum Diademe,
Indeß er Plato's Schüler weiß zu spielen.
Ich kenne Julian; hier an der Schule
War er vor wenig Jahren mein Genosse.
Er schlürfte zu dem alten bittern Grimme,
Womit Constantius er stets gehaßt,
Da er in ihm des Vaters Mörder sah,
Das süße Gift hellenischer Sophisten.
So ward sein Wesen, von Natur schon seltsam,
Gründlich verkehrt, zerrissen, eitel, unwahr.
Die Begeist'rung, die zur Schau er trägt,
Selbst diese scheint mir krankhaft überspannt.“

Auch die „lockere“ Athenerin Anthusa, die ihm wie sein Schatten folgt, antwortet ihm auf die Frage: „Was hältst du von Julian?“

„Er scheint ein Held mir, doch unsäglich eitel,
Gebildet, doch dabei auch überspannt,
Ein schlauer Staatsmann und ein falscher Christ.
Was ich am meisten ihm verarge, bleibt,
Daß er fortwährend noch den Christen spielt.“

Dieselbe Meinung ist es, welche Jovian auf dem Perserzuge am Tigris äußert:

„O Julian ist grausam, doch zu eitel
Und zu verschlagen, um nicht meisterhaft
Des Edelmuthes Rolle durchzuführen."

Wenn andere Stellen ihn als überzeugten aufrichtigen Verehrer der Götter schildern, wie wenn er spricht:

„Auch ich verehre jenes höchste Wesen,
Dem selbst die Götter alle unterthan,
Den Weltenschöpfer, unsern großen Vater,
Deß Weisheit und deß Liebe trägt das All.
— — — — — — — — — — —
So fühlt sich göttlich mein unsterblich Wesen,
Und freut des Anrechts sich der Götterlust,
Die ihm einst werden soll dort bei den Sternen.
So heb' ich mit hellenisch heit'rem Sinne
Die Hände fromm empor zum ew'gen Himmel,
Des Weltalls Vater kindlich anzubeten,
Und anzustaunen seine Macht und Huld,"

so zieht er aus so erhabener Gesinnung wenigstens nicht die Konsequenzen. Wenn Gregor fragt: „Und wo doch bleibt die Mäßigung des Kaisers, / die Schonung, die den Christen er verheißen?" so gibt Quintus die Lösung des Rätsels in dem verurteilenden Worte:

„Der Kaiser handelt anders, als er spricht."

So verfolgt Julian auch, sobald er im Besitze der Macht ist, das Christentum mit offener und tödlicher Feindschaft.

„Ja, du vertrauter Freund der ew'gen Götter,"

spricht er zum greisen, zu seiner Begrüßung herbeigekommenen Magier Maximus:

„Für sie zum Siege stürmen wir mit Macht,
Und schmählich wird des Kreuzes Niederlage.
— — — — — — — — — — — —
So wird unterm Labarum —
Von dem herab ich das verhaßte Zeichen
Des Galiläers riß mit eigner Hand,
Das Häuflein Christen bald verschwunden sein."

Nur Blut soll nicht fließen: denn:

„Wer ihren Akten Märtrerfabeln liefert,
Befördert nur den Ruhm der Galiläer."

Aber von allen Lehrstühlen sollen die Christen ausgeschlossen sein:[1])

„Unwissenheit, das ist die rechte Strafe,
Zu der ich diese Christen will verdammen.

[1]) Auch Ammianus Marcellinus 25, 4, 20 tadelt diese Maßnahme des Kaisers.

Die Schule nehm' ich ihnen, und ihr Glaube,
Die finst're Ausgeburt des Judenvolkes,
Wird bald verachtet, bald vergessen sein."

Und der Kirche soll all das Tempelgut, das ihr Constantin geschenkt, wieder genommen werden:

„Was frommet auch solch' überird'schem Reiche
Besitz und Recht im Thränensaal der Zeit!" [1])

Allmählich aber gerät er ganz in die Gewalt der Magie, wird ein Spielzeug der Dämonen, so daß es selbst einem Libanios, seinem aufgeklärten scharfblickenden Freunde, zu arg wird:

„O fahrt nur fort mit Stieren und mit Vögeln,
Mit nächt'gem Spuk und dunkeln Göttersprüchen
Den scharfen Blick des Kaisers zu umnebeln!
Fahrt fort mit Träumereien ihn zu blenden,
Bis seiner Hand, vom Opfern schlaff geworden,
Entsinken solchen Reiches schwere Zügel."

Und als auf dem Perserzuge die Götter stumm bleiben und keine Zeichen senden, Maximus aber den Vorschlag macht:

„Wenn du der bleichen Herrscherin der Nacht
Am Tigris dort ein Weib zur Sühne bietest,
Das dir gefolgt bis zu des Stromes Ufer,
Wird dir des Opfers Schau die Wege bahnen,
Des Ostens Völker in Triumph zu führen,"

schreckt er nicht davor zurück, die Anthusa zum Opfer, ihr Herz zur Weissagung zu bestimmen. [2]) Und als der inzwischen zum Christentum bekehrte Quintus ihm vorhält:

„Der zarten Kinder und der Jungfrau'n Blut
Muß deinen heitern Gottesdienst verschönern.
Selbst eines Weibes Herz muß prophezeien.
Denk an Anthusa,"

will er ausweichen: „Sie ist entfloh'n." Als aber Quintus ihm die nackte Wahrheit sagt: „Gemordet ist sie!", beschönigt er die Tat in unverantwortlicher Weise:

„Was weiter? Kaiserin zu werden,
Das war Anthusas heißgehegter Wunsch.
Dabei hat sie es mir so oft betheuert,
Wie sie das Leben gerne für mich lasse.
Wohlan, es ist gescheh'n! Nichts mehr davon!"

---

[1]) Vgl. Hrotsvit und Lorenzo Medici S. 13 und 19. [2]) Vgl. von der Kettenburg oben S. 46.

Gibt dies dem Quintus Anlaß, den Geist hellenischer und christlicher Religion noch einmal gegenüber zu stellen:

„Ja, ich erkenne jenen Geist, den Du
Vor allem preisest am Hellenenthume.
Es ist ein finstrer, liebeloser Geist.
Er lechzt nach Blut und kennt Erbarmen nicht.
O herzlos war, unmenschlich diese Welt
Trotz all des Gleißens ihrer Herrlichkeiten,
Bis ihres Gottes Herz zu Bethlehem
In kalter Krippe heiß begann zu schlagen,
Bis dieses Herz am Kreuz sich aufgethan,
Die ganze Welt erbarmend zu umschließen.
Unmenschlich und gefühllos bleibt die Welt,
Wenn sie an jenes Herz nicht liebend flüchtet,“

so gerät Julian über diese Abschätzung in solche Wut, daß er ruft:

„Bei den Dämonen allen, die mir hold,
Ich hasse euch! Ich hasse diese Kirche,
Und den Gekreuzigten verachte ich.
Das Kreuz zu stürzen ist mein Lebensziel,
Und bis zum letzten Hauch will ich's verfolgen.
Doch wie die Perser heut' ich niederschmett're,
So fühlt ihr Galiläer meine Rache!“

Damit ist er reif für den Untergang. Ohne Helm und Harnisch, mit bloßem Schwert stürzt er in den Kampf. Während Augurn und Haruspices in blutigen Streit geraten, wird gemeldet, daß Julian durch eine Reiterlanze fiel, rufend: „O Galiläer, du hast doch gesiegt!“ daß der treue Quintus, der den Stoß kommen sah und abwehren wollte, von einem Pfeil durchbohrt wurde. Jovian, zum Kaiser ausgerufen, läßt sofort das Labarum bringen:

„Im Zeichen nur des Kreuzes siegen wir!
Und siegreich geht es durch die Weltgeschichte:
Bis es am Himmel flammt zum Weltgerichte!“

32. Aus einem gänzlich verschiedenen Geiste geboren waren die Juliandramen, welche in den siebziger Jahren[1]) das Licht der

[1]) Unbekannt sind mir bisher geblieben: die Dramen „Julian der Abtrünnige“ von Hermann Riotte (1870); „Julian de afvallige“ von Emants (1874); „Julien l'Apostat“ poésie dramatique von Nicolas Martin (1875); „Giuliano l'Apostata“ von Pietro Cossa († 30. August 1881; Amédée Roux, La littérature contemporaine en Italie, troisième période, 1873–1883, Paris 1883, S. 110: *Si Plaute et Julien l'Apostat deçurent en partie son attente, sa Messaline, en revanche, reçut du public un accueil enthousiaste;* eine zweite Ausgabe des Stückes erschien in Turin 1894). Ich kann es aber nicht über mich gewinnen, in einer Arbeit über die Juliandichtung mit gänzlichem Still-

Welt erblickten: allen voran Henrik Ibsens „Kaiser und Galiläer". Er hatte den Plan zu einer Tragödie „Julianus Apostata" bald nach seiner Ankunft in Rom 1864 gefaßt angesichts der Ruinen der ewigen Stadt, welche von dem Kampfe der antiken und der christlichen Welt zeugen und war auch bald an die Ausarbeitung gegangen.[1]) Aber die Gestaltung des Ganzen gelang ihm erst in Dresden „unter dem Einfluß des deutschen Geisteslebens" und der nationalen Bewegung.[2]) Aus der ursprünglichen Trilogie (1. „Julian und die Weisheitsfreunde", Schauspiel in drei Akten; 2. „Julians Abfall", Schauspiel in drei Akten; 3. Julian auf dem Kaiserthron", fünf Akte) wurde zuletzt ein Doppeldrama von je fünf Akten.[3]) Der erste Teil, „Cäsars Abfall", umfaßt die Jahre 351 bis 361, der zweite Teil, „Kaiser Julian", reicht vom Dezember 361 bis zu seinem Tode (Juli 363). Mit der Änderung des Planes hing auch die des Titels zusammen. Das Werk erschien im Herbst 1873 unter dem Titel „Kaiser und Galiläer".[4]) Ein weltgeschichtliches Schauspiel.

---

schweigen zu übergehen die poesievolle und mächtig ergreifende Behandlung der Alemannenschlacht mit der Rächung des den Germanen durch den Cäsar zugefügten Hohnes durch Ingo, welche Gustav Freytag in „Ingo und Ingraban" (Leipzig 1872) S. 49f. dem Sänger Volkmar in den Mund gelegt hat. Eine Beschreibung der Schlacht im Anschluß an Ammianus Marcellinus hatte er schon vorher in den „Bildern aus der Deutschen Vergangenheit" Bd. I (Leipzig 1867) S. 97ff. gegeben. („Doch auf dem Rumpf der Toten wanderte der schwarze Rabe, und in der mondlosen Nacht trabte der Wolf, der haargraue Haidegänger, über die Walstatt.")

[1]) Vgl. Lor. Dietrichson, Swundne Tider, 1 S. 336 und Ibsens briefliche Äußerungen an Björnson (16. September 1864), Michael Birkeland (4. Mai 1866) und Frederik Hegel (21. Mai 1866) (Ibsen, Sämtliche Werke X, 31, 65, 70, 427, 429). [2]) Vgl. die briefliche Äußerung des Verfassers an Julius Hoffory in der Einleitung zur Übersetzung des Dramas von Paul Herrmann (Berlin 1888) S. X und Sämtliche Werke X, 372. [3]) Noch in dem Briefe vom 8. August 1872 an seinen Verleger Frederik Hegel (X, 195) berichtet er über die Trilogie; erst in den Briefen vom 4. und 6. Februar 1873 an Ludwig Daae, den er über die richtige Schreibung der griechischen Eigennamen befragt, und an Hegel (X, 202 und 203) erscheint es als Doppeldrama. [4]) Herrmanns Übersetzung wurde in durchgreifender Revision 1899 in „Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache", Bd. 5, aufgenommen. Vorher war das Drama von Ernst Brausewetter für die Reclamsche Bibliothek übersetzt worden. Die erste Aufführung erlebte das stark zusammengezogene Stück im Leipziger Stadttheater im Dezember des Jahres 1896; eine zweite im Belle-Alliancetheater in Berlin 1898. Zu der vor einiger Zeit angekündigten neuen Bühnenbearbeitung wird es wohl seitens des Verfassers nicht mehr kommen.

Ibsen hatte eine richtige Ahnung, wenn er schrieb: „Dieses Buch wird mein Hauptwerk werden.“ [1]) Denn es ist nicht nur das Evangelium für die Ibsengemeinde geworden, sondern wird auch von unbefangenen Kritikern, wie Rud. v. Gottschall, für sein bestes Werk erklärt. Mit Recht sagt der Dichter: „Es ist ein Teil meines eigenen geistigen Lebens, den ich in diesem Buche niederlege; was ich schildere, habe ich in andern Formen selbst durchlebt, und die Wahl des historischen Themas steht auch mit den Bewegungen unserer eigenen Zeit in einem engeren Zusammenhang, als man zunächst glauben sollte. Das halte ich auch für eine unumgängliche Forderung für jede moderne Behandlung eines so fern liegenden Stoffes, wenn er vom Standpunkte der Poesie Interesse werben soll“ (im Brief an Edmund Gosse, 4. Oktober 1872, X, 200) und: „Das Stück behandelt einen Kampf zwischen zwei unversöhnlichen Mächten des Weltenlebens, der sich zu allen Zeiten wiederholen wird, und auf Grund dieser Universalität nenne ich das Buch „ein welthistorisches Schauspiel. Aber zugleich ist es realistische Dichtung — ganz und durchaus“ (im Brief an Daae v. 23. Febr. 1873, X, 208). Und weil es so realistisch als möglich werden sollte, wählte er die Form der Prosa (X, 223).

Bei der grüblerischen Art Ibsens versteht es sich von selbst, daß er sich seine Aufgabe, die Lösung des psychologischem Problems, nichts weniger als leicht gemacht hat. Er führt uns seinen Helden, einen Jüngling von 19 Jahren, anfangs ganz und gar im Bann christlichen Glaubens, ja sogar unter dem Drucke selbstquälerischen Gewissensangst vor. „Gott will nichts von mir wissen,“ spricht er zu Agathon, seinem ehemaligen kappadozischen Spielgefährten, den er selbst für das Christentum gewonnen hat. Er seufzt darüber, daß Konstantinopel in den letzten fünf Monaten ein Babylon der Lästerung geworden ist, da der gefährlichste aller heidnischen Irrlehrer, Libanios, in der Stadt weilt und die Seelen der Männer und Jünglinge fesselt. „Unsre sündige Erde hat unter Libanios wie unter einer Geißel gestöhnt. Alle Gläubigen, die diesem spitzfindigen Mann nahe kommen, fallen ab und werden Spötter ... Hätt' ich des Kaisers Macht, so würde ich dir des Libanios Haupt auf einer silbernen Schüssel senden! Dieser eine

[1]) An Hegel 19. Januar 1871 (X, 157) und Daae 4. Februar 1873 (ebenda S. 202).

Mensch vergiftet uns allen die Luft.« Da tritt Libanios auf und auch Julian gerät, ohne es zu wollen, in seinen Bann. Ein Schüler hat dem Libanios zugeflüstert, wer jener Jüngling sei, und so weiß er ihn durch versteckte Schmeicheleien zu umgarnen: »Ich bin müde auf den mir Ebenbürtigen zu warten. Julian könnte über das Reich hinleuchten. Jener fürstliche Galiläer – er ist der Achilleus des Geistes.« Libanios ist nach Konstantinopel gekommen, nur um seine Freundschaft zu gewinnen. Die Spottgedichte des Libanios gegen Julian sind von Hekebolios gefälscht. »Es gibt eine ganze herrliche Welt, für die Ihr Galiläer blind seid. Ich kenne ihn, der Herrscher in diesem großen sonnigen Reiche sein könnte.«

Wohl entfährt dem Julian bei diesen Worten der Angstruf: »Ja, mit dem Verlust der Seligkeit!« Aber sowie Libanios sich entfernt hat, regt sich die Eitelkeit in ihm: »Er hat mich verstanden. Ich bin es, auf den Libanios wartet.« Und die Eitelkeit macht ihre Rechte immer stärker geltend, als Schmeichler in Athen sich an ihn herandrängen. Bald äußert er im Zwiegespräch zu Gregor von Nazianz: »Ich sage dir: Libanios ist kein großer Mann. Er ist habgierig, eitel, neidisch. Er hat den Ruf nicht dulden können, welchen ich mir erworben habe. Es ärgert mich, daß die Griechen nicht aufhören ihn den König der Philosophen zu nennen.« So ist er auch ausgezogen gegen die falsche heidnische Weisheit zu streiten. Aber auch Zweifel und Unsicherheit haben Macht über Julian. Als Basilius ihm zuruft: »Alle Gläubigen richten in atemloser Erwartung auf dich die Blicke,« wirft er die Frage auf: »Wo ist diese Christenheit, die von mir erlöst werden soll? Ist sie bei diesen lüsternen Mannweibern des Hofes oder bei den Erleuchteten, welche Schönheit und Weisheit aus den heidnischen Quellen getrunken haben? Wen von allen würde Christus wohl anerkennen, wenn er wieder zur Erde niederstiege?« Am stärksten aber ist sein Hang zum Mystizismus und zur Magie. Als Libanios ihm sagt, Maximos, der Theurg, der »Schwärmer«, habe jüngst behauptet, daß er Geistern und Schatten gebieten könne, bricht er in den Ruf aus: »Ich sehe ein Licht auf meinem Pfad. Niemand hält mich. Ich will dorthin, wo Fackeln sich entzünden und Standbilder lächeln. Jetzt hast du mir den Mann gezeigt, den ich suchte.« Da fühlt Libanios, daß dieser fürstliche Jüngling für die Wissenschaft, Basilius, daß er für noch mehr gefährlich sei. Und als er bald darauf in

Ephesos ganz in den Bann der Magie geraten, dem Gregor und Basilius erklärt: „Maximos ist der Größte, der je gelebt hat. Er weiß, was der Kern des Lebens ist, die neue Offenbarung. An den Ufern des Euphrat soll das Kaiserreich des Geistes gegründet werden", da sehen die beiden alten Genossen, daß er für sie verloren ist und scheiden sich innerlich von ihm. Dem Julian aber läßt der Zauberer Maximos eine Stimme zurufen: „Du sollst das Reich gründen." Das dritte. Denn es gibt drei Reiche:[1]) erstens das auf den Baum der Erkenntnis gegründete; zweitens das auf den Stamm des Kreuzes gegründete; drittens das Reich des großen Geheimnisses, das auf den Baum der Erkenntnis und auf den Stamm des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide haßt und liebt und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und auf Golgatha hat. Die beiden „großen Helfer der Verneinung", Kain und Judas Ischariot, erscheinen. Der dritte ist noch nicht unter den Schatten, sondern lebt noch.

Und wunderbar rasch schreitet Julian auf der Bahn zur Erreichung seines Zieles vorwärts. Sein Bruder Gallos ist auf Befehl des Konstantios ermordet worden, an seiner Stelle wird Julian zum Cäsar und Befehlshaber in Gallien ernannt, ja der Kaiser gibt ihm selbst seine Schwester Helena zur Gemahlin. Diese ist nichts weniger als das „reine Weib",[2]) das ihm verheißen war, während es einem

[1]) Hier berührt sich Ibsen mit einem von Lessing in der „Erziehung des Menschengeschlechts" ausgesprochenen Gedanken. Vgl. Woerner, Henrik Ibsen I, 271. Bemerkenswert ist, was Ibsen selbst später (1887 in Stockholm) in einer Bankettrede über das dritte Reich geäußert hat: „Ich glaube, daß Poesie, Philosophie und Religion zu einer neuen Kategorie und zu einer neuen Lebensmacht zusammenschmelzen werden, von der wir Jetztlebenden übrigens keine recht klare Vorstellung haben können. Man hat bei verschiedenen Anlässen von mir gesagt, daß ich Pessimist bin. Und das bin ich auch, insofern ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist, insofern ich voll und fest an die Fortpflanzungsfähigkeit der Ideale glaube und an ihre Entwicklungstüchtigkeit. Namentlich und näher bestimmt glaube ich, daß die Ideale unserer Zeit, indem sie zugrunde gehen, gegen das gravitieren, was ich in meinem Drama „Kaiser und Galiläer" mit der Bezeichnung „das dritte Reich" angedeutet habe."
[2]) In ihrer Zeichnung hat sich Ibsen völlige Freiheit gestattet. Und von ihr, aber nicht allein von ihr, kann nicht gelten, was Ibsen in Anspruch nimmt, wenn er an Edmund Gosse (X, 205) schreibt: „Ich habe mich streng an das Historische gehalten." Über die von ihm benützten Quellen spricht

Moses, Alexander, Jesus versagt war. Während er sich nach dem großen Siege über die Alemannen mit ihr in die Einsamkeit flüchten will, treibt sie ihn mit Gewalt an, nach der höchsten Würde, der Kaiserkrone, zu greifen. Schon der Schreck über den Aufruhr werde den siechen Konstantios ums Leben bringen. „Christus ist gut. Sei fromm, Julian, dann verzeiht er viel. Ich werde helfen. Gebete sollen für dich emporsteigen. Später werden wir alles sühnen. Gib mir die Alemannen zur Bekehrung. Wenn sie sich nicht bekehren, sollen sie Christo geopfert werden. Ein Bad im frischen Blut der alemannischen Jungfrauen soll mich verjüngen." Furchtbar schnell ereilt sie das Verhängnis. Sie stirbt nach dem Genusse vergifteter Früchte, welche ihr Konstantios geschickt hat. Aber im Fieberwahn äußert sie nicht bloß, daß sie die Frucht ihres Leibes vom „süßen Jesus" selbst empfangen habe, sondern bekennt auch zugleich ihre buhlerische Liebe zum Gallos „mit dem kurzen fleischigen Nacken" und ihren Abscheu vor dem häßlichen Gatten mit den tintigen Fingern, dem Bücherstaub im Haar und dem üblen Geruch. Mit geballter Faust schreit in diesem Augenblick Julian: „Galiläer!" Aber nur wenig Zeit bleibt ihm, über das Erlebte nachzudenken. Die Soldaten sind in Aufruhr, weil Konstantios sie aus Gallien gegen die Perser abberufen hat; er selbst wird verhaftet und soll nach Rom gebracht werden, um das Schicksal des Gallos zu teilen. Da wirft er sich den Empörern in die Arme mit dem Rufe: „Rettet mich vor meinen Feinden!" Ja, er treibt sie an, das Äußerste zu wagen, indem er sie an den vom Alemannenkönig Knodomar in der Schlacht bei Straßburg ausgestoßenen Ruf erinnert: „Was rief Knodomar bei Argentoratum?" Mauros antwortet: Er rief: „Es lebe der Kaiser Julian!" und schlingt ihm seine Halskette als Diadem um das Haupt. Nicht ein Wort des Tadels hat Julian für sie. „Des Heeres Wille geschehe! Ich beuge mich dem Unabwendbaren!" Er will in der festen Stadt Vienna abwarten, ob Konstantios gutheißen wird, was sie zu des Reiches Frommen getan haben. Wirklich schlägt hier die Stunde der Entscheidung. Zwar vermag Maximos die Götter nicht zum Reden zu bringen – der

er sich in dem Briefe an Woerner vom 7. Juli 1899 aus (X, 235). Daß er die zu Gebote stehenden Quellen beherrscht habe, kann man nicht sagen. Vgl. besonders X, 202 und 208. Am auffallendsten ist, daß er die Schriften des Julian selbst und des Libanios nicht nennt.

Gesang der Psalmen in der Kirche, welche sich über der Opfergrube befindet, erstickt alle Wahrzeichen —, wohl aber führt den Julian die Erinnerung an alles, was Konstantios gegen ihn getan hat und an das Entsetzen, welches Christus, dieser schonungslose Gottmensch, mit seiner unbedingten, unerbittlichen Forderung ihm von Jugend an eingeflößt hat, der Entscheidung entgegen, ob Kaiser oder Galiläer — vereinigen läßt sich beides nicht. -- „Du willst das Unvereinbare vereinen“ sagt ihm Maximos. Die Entscheidung selbst wird durch die Meldung herbeigeführt, daß vom Sarge der Helena Heilungswunder ausgehen, daß von Zeit zu Zeit eine Stimme hörbar wird: „Heilig, heilig ist das reine Weib!“ Da sieht Julian dort, wo das geschieht, die Lüge, auf der andern Seite das Leben, steigt in die Grube hinab, opfert dem Helios, kommt, mit den Spuren des Blutes am Körper, wieder herauf und ruft: „Vollbracht! Frei! frei! Mein ist das Reich!“, wird aber vom Licht der Kirche, aus der der Gesang: „Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit“ ertönt, geblendet und ruft: „Oh!“ Damit schließt der erste Teil.

Der erste Akt des zweiten Teils versetzt uns nach Konstantinopel. Eben naht sich das Schiff, welches die Leiche des Konstantios bringt. Julian erweist ihr die gebührenden Ehren. Auch bekennt er sich zunächst zu duldsamen Grundsätzen dem Christentume gegenüber: „Haltet fest am Christengotte, Ihr, die Ihr es für wünschenswert erachtet, um der Ruhe Eurer Seele willen. Ich bin nicht so kühn, meine Hoffnung auf einen Gott zu bauen, welcher mir bis jetzt in allen Unternehmungen feindlich gewesen ist. Ich habe sichere Zeichen und Zeugnisse dafür, daß ich allen Erfolg in Gallien jenen andern Göttern verdanke, die den großen Alexander auf eine ähnliche Art begünstigten. So setze ich denn die ehrwürdigen Götter unserer Ahnen wieder in ihr altes Recht ein.“ Ja selbst der stumme Trotz, den er von seiten der Christen spürt, soll seinen Geist nicht aus dem Gleichgewicht bringen. Aber wie wenig kennt er sich! Dem christlichen Schatzmeister Ursulos sagt er in nicht mißzuverstehender Absicht: „Du kannst auch einige Worte einfließen lassen von dem merkwürdigen Glauben der Inder, daß Alexander wiedergekommen sei.“ Als Ursulos ihn treuherzig vor gefährlicher Eitelkeit warnt, nennt er dies die Unverschämtheit eines Christen. Und bald darauf läßt er an ihm das Todesurteil vollstrecken, um nicht lange nachher selbst zu bekennen, daß er zu streng

gewesen sei. Auch gefällt er sich darin, als Dionysos mit einem Pantherfell bekleidet, im Gefolge von Bacchanten, Gauklern und Hetären auf einem mit einem Pantherfell bedeckten Esel zu reiten, ohne zu merken, daß er sich lächerlich macht, aber bald selbst von der Zuchtlosigkeit und Unschönheit des Aufzuges angeekelt.

Allmählich werden Anklagen gegen Christen immer häufiger, ihre Behandlung immer härter, aber auch ihre Bekenntnistreue und Märtyrermut immer größer. Singt der Zug der Apolloverehrer:

„Süß ist der Rosen stirnkühlender Kranz,
Süß ist des Sonnentags flimmernder Glanz,
Süß dieses Weihrauchs duftglimmende Glut!“,

so antwortet der Christenchor:

„Selig, in Gräbern voll Blut zu ertrinken,
Selig, dem Eden entgegen zu sinken,
Selig, ersticken in dampfendem Blut!“

Auf dem Wege zum Apollotempel in Daphne tritt ihm Maris, der alte blinde Bischof von Chalkedon, entgegen: „Halt, Gottloser! Ich danke dem Herrn, daß er mir das leibliche Auge auslöschte, damit mir der Anblick des Mannes erspart bleibe, der in grauenvollerer Nacht einhergeht als ich. Ich verbiete dir ins Haus des Sonnenkönigs einzutreten im Namen des alleinigen Gottes! Verflucht seist du, Julianus Apostata!“ Da stürzt der Tempel ein.

Maris: „Gott hat gesprochen!“

Julian: „Apollo hat gesprochen! Sein Tempel war besudelt, darum zerschmetterte er ihn.“

Maris: „Es war derselbe Gott, der Jerusalems Tempel in Schutt und Asche legte.“

Julian: „Wenn dem so ist, sollen die Kirchen der Galiläer geschlossen und ihre Priester mit Geißelhieben dazu genötigt werden, diesen Tempel wiederaufzubauen. Den Tempel Salomos werde ich wiederaufbauen. Euer Gott soll zum Lügner werden.“

Er läßt die Kirchen der Christen sperren und ihre heiligen Schriften verbrennen und spitzt dem Gregor gegenüber selbst den Kampf so zu: „Ihr sollt erfahren, wer der Mächtigste ist, der Kaiser oder der Galiläer.“ Und als Cyrill entgegnet: „Du bist es, der Christus verleugnet hat in dem Augenblick, da er dir die Herrschaft über die Erde schenkte. Er wird dich von deinem Kaiserthron stürzen“, ist jenes Gleichgewicht des Geistes völlig geschwunden. Seiner selbst nicht mächtig, ruft er: „Der Henker wird dem Cyrill

so lange Peitschenschläge geben, bis er ausruft: „Der Kaiser und nicht der Galiläer habe alle Gewalt auf Erden.“ Und die grausame Strafe wird vollzogen, Cyrill aber wirft ihm Fetzen seiner Wunde vor die Füße mit den Worten: „Sättige[1]) dich an meinem Blute, nach dem du dürstest. Ich sättige mich an Christus.“

Wenn bei Molitor (S. 70) selbst Libanios findet, daß Julian sich mit den Opfern zu viel zu schaffen mache, so ist es hier Maximos, der mit seiner Mißbilligung nicht zurückhält. Als Jovian meldet, daß Feuer aus dem im Bau begriffenen Jehovahtempel in Jerusalem aufsteige, daß so der Kaiser die Profezeiung des Galiläers wahrgemacht habe: „Nicht ein Stein soll auf dem andern bleiben“, Julian aber antwortet: „Jesus Christus ist der größte Aufrührer, der je gelebt hat. Für Kaiser und Galiläer ist kein Raum“, da spricht Maximos sich dahin aus: „Beide werden untergehen, der Kaiser und der Galiläer – wenn der Rechte kommt, Er, der sowohl den Kaiser als den Galiläer aufsaugen wird – aber nicht vergehen. Das Kind geht unter im Jüngling und der Jüngling im Mann. Ich habe nicht billigen können, was du als Kaiser unternommen hast. Du hast den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen wollen. Du hast ihn hindern wollen, Mann zu werden, hast das Schwert gezogen gegen das dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll, der Messias, Kaiser und Erlöser, Gott-Kaiser, Kaiser im Reiche des Geistes und Gott in dem Reiche des Fleisches. Das ist das dritte Reich – Logos im Pan, Pan im Logos. Er wird in dem sich selbst Wollenden.“ Für Julian handelt es sich nicht mehr um einen geistigen, sondern um einen weltlichen Kampf und persönlichen Sieg. „Ich will,“ spricht er zu ihm, „die Welt besitzen,“ und zu Jovian, der in Jerusalem die Wahrheit der christlichen Religion in sich erfahren hat: „Wer herrschen will, muß über Willen und Sinn der Menschen herrschen können. Und eben hierin stellt jener Jesus von Nazareth sich mir entgegen und macht mir die Herrschaft streitig.“ So verlangt er auch von den Soldaten, daß sie seinen Bildern Verehrung darbringen. Hat doch schon Platon die Wahrheit verkündet, daß nur ein Gott über Menschen herrschen könne. „Ich fühle, daß der Messias der Welt in mir lebendig ist. Der Geist ist Fleisch geworden und das Fleisch Geist.“ Und an-

[1]) Vgl. den älteren syrischen Roman S. 10.

gesichts der von ihm in Brand gesteckten Flotte ruft er: „mit der Flotte brennt der gekreuzigte Galiläer zu Asche, aber aus der Asche steigt empor der Gott der Erde und der des Geistes, Kaiser in Einem, in Einem!“

So verliert er rasch die Gewalt über sich und den Blick für das Richtige, und von den Menschen verlassen – verstößt er doch selbst seine Freunde, die Philosophen, als „übertünchte Gräber“ – wird er auch von den Göttern verlassen. Wahrzeichen schrecken ihn. Der Schatten Konstantins, der Genius des römischen Reichs, aber auch Christus erscheinen ihm. Auf seine Frage:[1] „Du bist tot, Zimmermannssohn! Was zimmerst du?“ hört er eine Stimme: „Ich zimmere den Sarg des Kaisers!“ So will er den Göttern opfern, um von seinem Maximos – der schon „Ei was – Wahrzeichen! Frage nicht nach den Wahrzeichen!“ gemahnt hatte, zu hören: „Welchen Göttern, du Thor? Wo sind sie und was sind sie?“ Auf den Kriegsruf der Soldaten: „Mit Christus für den Kaiser!“ antwortet Agathon „mit Christus für Christus“ und durchbohrt mit dem Rufe: „Die Römerlanze von Golgatha!“ mit einem Speer die Seite Julians, der sterbend ruft:

„Du hast gesiegt, Galiläer!
O Sonne, Sonne, warum betrogst du mich?“[2]

Man braucht sich gewissen Mängeln des Dramas, besonders der Breite, nicht zu verschließen, braucht die von Ibsen dem Maximos in den Mund gelegten Ideen keineswegs zu billigen[3]) und wird doch anerkennen, daß in keinem andern die Lösung des psychologischen Problems so ernst in Angriff genommen, so sorgfältig und fein durchgeführt worden ist. Ibsen bekundet sich auch hier als geistesgewaltigen und doch auch bühnenkundigen Dichter.

[1]) Die kirchengeschichtliche Tradition (Theodoret h. e III, 23; Hist. eccl. Trip. VI, 44 legt diese Frage dem Libanios in den Mund. [2]) Maximos: „O, mein Geliebter – alle Zeichen betrogen mich, alle Wunderstimmen sprachen mit zwei Zungen, so daß ich glaubte, in dir den Versöhner der beiden Reiche zu sehen. Das dritte Reich wird kommen! Der Menschengeist wird sein Erbe wieder in Besitz nehmen und dann sollen Sühnopfer flammen für dich und deine zwei Genossen des Symposion.“ [3]) Ich habe sie abgewiesen in der Rede „Kaiser und Galiläer“ S. 15. G. Brandes hat, wie ich aus Ibsens Sämtl. Werke X, 469 ersehe, in der Besprechung des Drama im ersten Hefte der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Det nittende Aarhundrede“ geurteilt, daß der „durchgeführte Determinismus“ die Wirkung des Stückes etwas abschwächt.

33. Während Ibsen unfehlbar an seinem Helden selbst irre geworden ist, ihm durch Maximos ernste Zurechtweisungen erteilt, halten die nächstfolgenden Dichter von Juliandramen an der unbedingten Verherrlichung ihres Helden fest. Der erste ist P. Seeberg, „Kaiser Julian der Abtrünnige, Trauerspiel in fünf Akten, Berlin 1874.“ Das fast das ganze Leben Julians umspannende Stück ist ausgezeichnet durch historische Treue und ernstes Bemühen das religionspsychologische Problem zu lösen, reich an Reflexionen, auch reich an historischen Einzelheiten, aber arm an dramatischer Handlung und spannenden Momenten.

Kaiser Constantius ist auf dem Zuge gegen die Perser nach dem Kloster Macellum gekommen, um sich selbst zu überzeugen, wie es um die Prinzen Gallus und Julian steht, welche er nach der Ermordung ihres Vaters dorthin hat bringen lassen. Der Prior stellt ihnen das beste Zeugnis aus:

„Sie sind, wo's gilt, der Weisheit nachzutrachten,
Die Ersten, und an Tugend, frommer Sitte,
Ist Niemand ihnen gleich.
Was deine Großmut ihnen gab, sie wenden's
Zum Wohl der Armen und zu frommem Werk
Der Liebe an. Die heil'gen Märtyrer
Sind hoch geehrt von ihnen, ja sie bau'n,
Mit Eifer selbst an jenem Denkmal dort,
Das sie dem heil'gen Mammas jetzt errichten.
Ja Julian, ein Grübler zwar, doch sanft
Und schweigsam, nur dem Edlen zugewandt,
Ersah sich selbst den Kirchendienst mit Freuden.
Im Chore preis't den Höchsten seine Stimme.
Und oft verlies't er zur Erbauung gar
Das Evangelium.“

Darauf läßt der Kaiser sie selbst kommen, um sie auf die Probe zu stellen:

„Doch sollt' ein Wunsch euch still im Herzen wohnen,
Laßt ihn mich hören, daß ich ihn erfülle.“

Gallus bittet:

„Gib mir die Möglichkeit, als Prinz des Hauses
Mit Großmut derer zu gedenken, die
Sich mir mit Eifer weih'n.“

Julian:

„Mit Schmerzen fühl' ich eine Lücke hier,
So oft der schönen Zeit ich mich erinnre,

Da in Byzanz den Weisen und den Dichtern
Ich lauschen durft', die Hellas groß gemacht,
O send mir diese Schätze, die so reich
Dein Kaiserschloß bewahrt, daß ich den Odem
Unsterblicher mich fächeln fühle und
Das Elend dieser Zeit vergessen mag
Im Anblick längst entschwund'ner Herrlichkeit."

Der Kaiser verspricht sowohl die Erstattung des väterlichen Erbes als auch die sofortige Sendung der Bücher. Aber mit Gallus allein gelassen offenbart Julian die Unruhe und Zweifel seiner Seele. Gallus hat kein Verständnis für diese. Während Julian allein über einen Weg für seine „Welterlösungspläne" sinnt, schickt ihm seine Schwester Eutyche, auf Veranlassung seines Schutzengels, ihrer Stiefschwester, der Kaiserin Eusebia, einen Brief, der ihn vor einem neuen von Constantius gesandten Versucher warnt. Als solcher erscheint alsbald der Araber Hermogenes unter dem Vorgeben, der Perserkönig biete ihm das zu erobernde Land als Lehen an, wenn er zu ihm übergehe. Julian weist ihn mit Hohn ab. Für sich spricht er:

„Du, o Kaiser, groß
An Glanz und Macht und doch beklagenswert,
Behalt die blutbefleckte Krone, die
Dich ziert und drückt. Was mich entflammt, das liegt
In einem größern Reich, wo Licht und Recht
Die goldnen Strahlen in einander weben.
Nur dort will ich nach jenem einz'gen Lorbeer,
Der rein und unentweiht des Siegers Stirn
Umkränzt, mit nimmer müdem Laufe ringen."

Erst der Bericht, den Hermogenes dem Kaiser erstattet, hilft diesem über den letzten Zweifel an dem „träumerischen Geiste" Julians hinweg.

Der zweite Akt versetzt uns an den Hof nach Mailand, wohin Julian geschleppt worden ist, um auch über sich ein Urteil ergehen zu lassen, nachdem sein Bruder Gallus als Hochverräter auf Befehl des schwachen, „argwohntrunknen", von listgeübten, habgierigen und herrschsüchtigen Ratgebern umstrickten Kaisers aus dem Wege geräumt worden ist. Als Constantius diese Tat nur als ein Gebot der Staatsnotwendigkeit hinstellt, entgegnet Julian:

„Er war ein Flavier – und solcher Schuld
Bin selbst ich reuelos geständig, bin
Ich doch der letzte des Geschlechts! So wiss'
Es nun, warum man ihn mit List und Tücke,
Dem Löwen gleich, ins Garn gehetzt, bis in

Der Ränke Wirrsal sich sein Fuß verstrickte.
Auch harret mein – ich wußte dies voraus –
Kein besser Loos, bin ich der Letzte doch,
Der ihre Wege hemmt. – Ich seh, es naht
Mit nächt'gem Flügelschlage diesem Haus
Gerichtvollziehendes Geschick."

Zwar ruft Constantius ihm zu:

„Mann!
Du redest kühn."

Aber auch diese Kühnheit hat etwas Beruhigendes für ihn, ebenso wie daß Julian der angebotenen Stellung am Hofe das Leben in der Stadt der Pallas Athene vorzieht. Und gerade dies bestimmt ihn, alsbald auf den Gedanken der Eusebia einzugehen, daß Julian der Mann sei, den er nach Gallien zur Züchtigung der Alemannen schicken müsse.

„An Geist und Mut gebricht's ihm nicht. Ja fast
Zu unerschrocken hat er heute noch
Mit mir geredet; so nur spricht, wer frei
Von Schuld und kräft'gen Geistes ist. Ich wag's!"

Er ernennt ihn zum Cäsar und gibt ihm, um ihn sich noch enger zu verbinden, seine Schwester Helena zur Gemahlin.

Aber die Freude ist kurz. Constantius vermag den Einflüsterungen seiner dem Julian feindlichen Ratgeber, vor allen des Ministers Eusebius, nicht zu widerstehen, besonders nachdem Eusebia ihre Augen für immer geschlossen hat. Er sendet dem siegreichen Heere keine Ehrenzeichen, selbst nicht den rückständigen Sold und schlägt alle Bitten Julians ab. Dieser spricht zu Helena, die ihn nach Paris, wohin uns der dritte Akt versetzt, begleitet hat:

„Du weißt es selbst,
Wie viel ich hier erduldete; wie gleich
Von Anfang meiner Sendung ward des Argwohns
Gehäss'ger Stempel aufgedrückt, wie mich
Verrat und Eifersucht auf Schritt und Tritt
Umgab und als ich ihr zum Trotz den Feind
In unabläss'gem Kampfe überwand,
Am Hofe meine Siege Zweifel, Spott
Und Hohn nur fanden, bis dem Kaiser sie
Der ganze Erdkreis kündete. – Und jetzt,
Da ich den alten Römerruhm erneut,
Das Reich befestigt und gesichert, wie
Noch nie, versucht das Heer man aufzureizen,
Indem man boshaft mir die Macht verwehrt,

Die Treue zu belohnen, ja man treibt
Durch Steuerdruck das Volk zum Aufruhr, daß
Auch hier der Boden wanke, drauf ich steh.
Das ist der Dank, den mir mein Kaiser zollt!"

Wohl sucht Helena die Schuld vom Kaiser auf seine Ratgeber abzuwälzen, aber sie muß selbst berichten, daß jener einen Boten zum König der Franken gesandt hat, um ihn zu neuem Einfall aufzureizen. Und auch damit ist es noch nicht genug. Ein Tribun bringt den Befehl des Kaisers, Julian möge ihm zum Perserkriege vier seiner Legionen und von den übrigen je dreihundert der besten Soldaten schicken. Noch gibt ihm Julian darauf den Bescheid:

"Des Kaisers Willen ehrend,
Auch wo mich Einsicht andre Wege lehrt,
Will ich den Truppen ihre Weisung geben.
Nur laßt das Fest vorübergehn, daß sich
Das Volk zerstreue."

Aber als der Tribun selbst und sein Notar durch Mitteilung des kaiserlichen Befehls das Volk und Heer aufregen, und diese Julian zum Augustus ausrufen, nimmt er nach innerem Kampfe die Würde an, sprechend:

"Nur der Not und den
Vereinten Bitten weichend, die ihr bringt,
Nehm' ich die Krone des Mitkaisertums
Von euern Händen an, voll Hoffnung noch,
Daß der, dem als ererbte Bürde einst
Sie zufiel, drin des Reiches Wohlfahrt sehe."

Diese Hoffnung aber wird sofort zunichte, als sich zwei Legaten durch die Menge drängen mit einer kaiserlichen Botschaft, welche den Julian seines Amtes entsetzt und vor den Bischof Epiktetus fordert, "daß er den Spruch vernehme, den sein Verrat verdient." Da ruft Julian:

"Euch,
Ihr ew'gen Götter, die vom Himmel ihr
Der Menschen Wege schaut, dich, Volk und Heer,
Ruf ich zu Zeugen an, daß du es warst,
Das mich um diese Rettung fleht!"

und den Constantius apostrophierend:

"Du zwangst zur Fehde uns; so rüste dich. Auf!
Ihr Männer, nach Byzanz!"

Es kommt nicht zum Kampfe. Constantius ist an Krankheit und Seelenqual gestorben. "Als der Tod ihm die Gattin entriß, da

wär's, als ob von ihm die letzte Gnade wich. Dämonen nur beherrschten ihn; nicht Speis', nicht Trank genoß er mehr, so starb er hin. – Man schweigt davon.“ Julian kann nur an seinem Sarge wünschen:

„Erlösung geb dir dort
Ein milder Gott! Ihr schiedet zwischen uns,
Unsterbliche, mit weisem Urteilsspruch,
Dem satten Erdkreis weit're Drangsal und
Des Krieges blut'ge Spenden sparend. Dank
Sei euch!“

und beten:

„O Gott des Lichts, der du mit mildem Strahl
Des weiten Reiches fernste Grenzen rührst,
Die Fackel reich dem Geist, daß ich erkenn',
Wo Heilung not tut, wie sie kommen soll!
O Quell des Lebens, der im dunkeln Grund
Der Völker Werden trägt, und ein Geschlecht
Dem andern folgen läßt, du, nie erschöpft,
Vergönn es mir, daß ich das Volk, das einst
Bei Marathon und bei den Thermopylen
Sich ewig frischen Siegeskranz errang,
Aus Grabesklüften ruf' zu neuem Leben.“

Zu den Gesandten der Stadt Athen, welche ihm eine Athenastatuette als Geschenk überbringen, spricht er:

„Mit nicht gering'rer Ehrfurcht diene ich
Der Göttin, die vor andern ihr erkor'n“

und dem Bischof, der sich ihm naht, um zu fragen, ob das allgemeine Gerücht von seinem Abfalle auf Wahrheit beruhe, entgegnet er stolz:

„Drum schweigt von Jenen, die ihr fürstlich Haupt
Vor des Gewissens Folterqual am Hort
Der Sünder bargen. Blickt auf die vielmehr,
Die in die Ferne schauend, dies Gebild',
Da kaum im fernen Osten es erstand,
Mit hoher Weisheit, als verderblich nur, befehdeten.“

Wie ist es dazu gekommen? Julian fand den christlichen Glauben, zu dem sein Ahnherr sich bekannt hatte, in seiner Familie vor und blieb im „gewohnten Geleise“. Schon in Macellum sind ihm Zweifel aufgestiegen. Er findet es „mehr als seltsam, daß man nur die verehrt, die für den Glauben zu leiden und zu sterben wußten“.

„Barbaren nur vermochten so zu richten,
Die unsers Volkes Größe nie gekannt.“

Weiter hat ihn schon damals im Gedanken an das Wort des Meisters: „an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen“, tief des Volks Verfall gekränkt.

„Man schwelgt in alten Lastern fort, als ob
Die Formel Alles wär'.“

Fast reut es ihn

„Den heil'gen Christennamen selbst zu tragen,
Da er ihn teilen muß mit denen, die
Der Menschheit Auswurf sind.“

Er muß es einen „unheilvollen Wahn“ nennen, daß seine Schwester Eutyche infolge des Gelübdes der sterbenden Mutter auf ewig als des Herren Magd im Kloster leben will. Als schädlich muß erkennen

„Den Kult, der von Judäa aus so schnell
Das Reich mit schlamm'ger Woge überflutet“.

Er sieht

„ein Volk
Zu allem Großen wie erstorben, schwach,
An Tugend arm, an jedem Laster reich,
Entnervt durch Müssiggang und Feigheit, ja
Bereit den üpp'gen Weichlingsnacken hier
Wie dort, aus Furcht, dem Andrang der Barbaren,
Dem rohen Faustschlag ohne Widerstand
Zu beugen, alles Heiligtum der Väter
Dem neuen Kultus haltlos opfernd.
Aus Galiläa steht kein Pindar auf!
Kein Plato wandelt mehr durch lichte Hallen,
Kein Phidias erweckt den Stein zum Leben.“

Nur des Wesens Urgrund, die Gottheit selbst zu finden, ist ihm auch nicht mit Hilfe seines Lehrers, Libanius[1]) geglückt. Maximus, dem er dies bekennt, weist ihn auf die Theurgie hin, als das einzige Mittel zur Erreichung jenes Zieles:

„So kann auch dir die Seele nur, mein Fürst,
Von Götterworten wiederklingen, wenn
Durch heil'ge Weisen ihre Saiten zu
Der Gottheit Widerhall bereitet sind.“

So läßt er sich in die heiligen Mysterien einweihen, schaut die klagende, mit der Fackel die Tochter suchende Demeter, wie die zur Mutter zurückkehrende, das Wiedererwachen der Erde preisende Tochter Persephone.

---

[1]) Wieder eine falsche Vorstellung von diesem. Vgl. S. 3, Anm. 2.

Als Imperator will er, vor der galiläischen Unduldsamkeit sich hütend, zwar nichts von Gewalt gegen das Christentum wissen, ihm nur den Schutz und die Mittel zur weiteren Ausbreitung versagen, aber er vermag Ausschreitungen nicht zu hindern, was die christlichen Priester erst recht dem Fanatismus, wie Verbrennung von Tempeln, in die Arme treibt. Ja einer derselben versucht seinen Sohn, als dieser bei dem im Feldzelte schlafenden Imperator wacht, zu überreden, ihn meuchlings zu ermorden. Nur die Treue des Soldaten siegt. Von seiten des Volkes findet Julian keine Unterstützung. Er muß dem Maximus bekennen:

„Zu Zeiten will es mich bedünken fast,
Als rief ein sterbend Volk ich auf zum Streit.
Das Größte, was ein Menschenherz bewegt,
Verklingt und läßt es tat- und regungslos,"

will aber doch ausharren

„bis hin
Zum letzten Atemzug der Wahrheit treu,
Mit ungebeugtem Mut, im Vorsatz fest.
Nicht glaub ich mich dem Siege nah. Ich fürcht',
Es ist der harten Fehde Anfang erst,
Der vor uns steht, und Größeres bewahrt
Die Zukunft uns."

Auf die Mahnung des Maximus, seine Kräfte zu schonen, hat er nur die Antwort:

„Mir klinget hier
Ein gutes Wort des Galiläers nach:
Ein jeder wirk', dieweil es Tag noch ist,
Es kommt die Nacht, da niemand wirken mag."

Auch seiner Schwester Eutyche gegenüber, welche die Klosterzelle mit einer Felsenhöhle in Assyrien vertauscht hat und auf die Kunde von seinem Abfall herbeigeeilt ist, bleibt er fest bei dem Entschluß, sein Volk zu führen

„Zu der Vorwelt reinen Bornen,
Damit an heil'ger Mutterbrust aus der
Erstarrung es erwarme, Leben trinke."

Zwar muß er das Bild, das sie von der Macht des Glaubens an die göttliche Gnade über das menschliche Herz entwirft „lockend schön" nennen – aber auch „wie fern der Wirklichkeit!" Der von ihr verkündeten Gottesstimme: „Wer zu mir kommt, den stoß ich nicht zurück!" setzt er in tiefer Wehmut entgegen:

„Umsonst!
Der Glaube starb; des Zweifels Wunde blieb
Im Herzen mir. — — Auf eignen Wegen muß,
Ein Suchender, ich nach der Wahrheit ringen.
Genug des Werks, wenn ich den ersten Ring
Der Kette brach, dem Glauben Freiheit gab,
Gewissen hob zum einz'gen Maß des Tuns.“

Und genug ist es des Werks, es kommt die Nacht. Es wird ein Überfall, den der schurkische Hermogenes führt, gemeldet. Julian stürmt ohne Panzer, nur mit Schwert und Schild, in den Kampf. Von einem Wurfspeer tödlich getroffen, stirbt er in den Armen der Eutyche mit den Worten: „Unsterbliche! o nehmt — mich hin!“

Diese betet:

„Der Du
Vom Kreuze mild die Arme zu uns breitest,
Du ewig Liebender, o schließ ihn ein
In Dein Erbarmen! — — Ew'ge Wahrheit Du,
Dich suchte er allein — und kannt' Dich nicht.
Gefallen sind die Hüllen, die Dich ihm
Verbargen, strahlend stehst Du selbst vor ihm.
Gedenk auch sein, des fernsten Sohnes, — laß
An Deiner Brust ihn ruh'n!“

Und auch Jovian bezeugt, an die Leiche tretend:

„Ein Held sank hin,
Wie keinen zweiten diese Zeit gebar.
Dem Guten zugewandt und reinen Sinnes
Im Denken groß, sein selbst vergessend, tapfer,
Das Vaterland im tiefsten Busen tragend —
So stieg der Größten einer, die in Wort
Und Bild die Vorzeit ehrt, zu uns hernieder.“

34. Anders als Ibsen hält auch Kleon Rhangabe an der jugendlichen Begeisterung, welche er seinem Helden im Drama *Ἰουλιανὸς ὁ παραβάτης* entgegenbringt, bis zum letzten Augenblicke fest.

Es ist ein Jugendstück, aber „keines der später vom Verfasser behandelten Themata hat sein Herz und seinen Geist in gleichem Maße erfüllt.“ [1]) Auch die Anfänge dieses Drama reichen weit zurück, ins Jahr 1862, in welchem er sich in dem von Julian so geliebten Paris aufhielt. 1865 war es vollendet, auch zu einer Preisbewerbung

[1]) Briefliche Äußerung des Verfassers, der jetzt Gesandter Griechenlands in Berlin ist, vorher Generalkonsul in Bukarest war.

nach Athen geschickt, aber ohne den Beifall der Richter zu erlangen. Das Vorwort der Ausgabe, welches darüber berichtet, ist im Juni 1876 geschrieben. Das Erscheinen des Werkes (*'Ιουλιανὸς ὁ παραβάτης, ποίημα δραματικὸν εἰς μέρη πέντε ὑπὸ Κλέωνος Ρ. 'Ραγκαβῆ, 'Αθήνησιν 1877)* rief die größte Erbitterung auf seiten der altreligiösen Partei hervor; es erschien eine Flut von Streitschriften, und das Ergebnis war die Konfiszierung des Werkes. So kannte ich das Werk nur aus dem Berichte über einen Vortrag Ivan Telfys in den Literar. Berichten aus Ungarn Bd. II (1878) 629 f., bis mir die außerordentliche Liebenswürdigkeit des Verfassers sein Handexemplar zur Benützung überließ. Gleichzeitig teilte mir derselbe mit, daß der Sturm, welchen das Erscheinen des Werkes seinerzeit erregt habe, ihn wohl abhalten werde, die schon seit Jahren fertige, stoffliche und sprachliche Umarbeitung zu veröffentlichen.

Es ist das umfänglichste aller Juliandramen (1500 Zeilen in Prosa und 8882 Verse (nicht quantitierende, sondern akzentuierende Jamben) auf 494 Seiten, zugleich dasjenige, welches unter allen Julian am meisten als Vorkämpfer des Humanitätsgedankens feiert. Auch hier ist der Einfluß des deutschen Geisteslebens, insbesondere auch von Goethes Faust und Egmont, unverkennbar.

Der erste Akt schildert die sittliche Verwahrlosung am christlichen Hofe, im Klerus und in der Bürgerschaft von Konstantinopel, sowie die religiösen Parteikämpfe mit den krassesten Farben. Aber auch die Not des Reiches ist groß. Der Bösewicht Konstantios, der das Leben so vieler Mitglieder seiner Familie auf dem Gewissen hat, ist ganz in den Händen seiner Ratgeber, der Mitwisser seiner Schandtaten. Die Feinde bedrängen das Reich im Osten und im Westen. Der tapfere und treue, trotz aller Verleumdungen der Hofschranzen bewährte Feldherr Salustios rät dem Kaiser, den Kampf mit den Persern aufzunehmen, nach dem Westen aber den Prinzen Julian, der in Athen studiert, mit dem Cäsarenpurpur bekleidet, zu entsenden. Die Kaiserin Eusebia unterstützt diesen Plan, weil sie in Erfahrung gebracht hat, daß der unter ihrer Obhut aufgewachsene und von ihr leidenschaftlich geliebte Prinz sein Herz an Helle, die schöne und tugendhafte Tochter eines vornehmen Atheners Lysikrates, verloren hat. Die Höflinge und Würdenträger aber setzen alles daran, den Plan zu hintertreiben, weil sie Julian fürchten, besonders der Hausmeister Eusebios, welcher rücksichtslos die Herrschaft über

das Reich an sich zu bringen strebt. Und sie hätten gesiegt, wenn nicht Konstantios zuletzt vor Schrecken über einen von Silvanus, einem andern Prätendenten, angestifteten Aufruhr sich entschlossen hätte, den Julian zur Unterdrückung desselben und zur Bewältigung der Germanen zu berufen und zu diesem Zwecke den Salust nach Athen zu schicken. Wütend ruft Eusebios am Schluß des ersten Aktes: *Κατάρα. τρὶς κατάρα. Ἄρχων Βεελζεβούβ / ποῦ καταλείπεις τὸν πιστόν σου σύμμαχον;* („Fluch! dreimal Fluch! Fürst Beelzebub, warum verlässest du deinen treuen Mitstreiter?“)

Von diesem Hintergrunde von Schlechtigkeit hebt sich um so leuchtender die Gestalt Julians ab. Der Beginn des 2. Aktes versetzt uns in sein Studierzimmer. Es ist tiefe Nacht. Sein Leibarzt Oribasios macht ihm Vorwürfe, daß er entgegen seinem Verbot dem Schlafe soviel Zeit entziehe. Er ist mit einem Preislied auf den großen König „Helios“ beschäftigt, das eine Widerlegung des Nazareners werden soll. Denn er ist von der Wohltat des Götterdienstes tief durchdrungen; die ihn erfanden, haben ein menschenfreundliches Werk getan. Die gegen ihn gerichtete Botschaft des Galiläers ist die Ursache alles Unglücks geworden, für das es keine Heilung gibt. Selbst im hellenischen Mythos birgt sich Wahrheit und atmet Poesie. Die folgende Szene versetzt uns in das Zimmer der Helle. Sie erwartet den Prinzen, ein Lied singend, das sie von ihm gelernt hat. Da tritt er ein. Sie fliegt ihm an den Hals. Er setzt sich zu ihren Füßen; sie spielt in seinen Haaren. Auf ihre Frage aber, ob ihre Liebe ewig sein werde, wird er schwermütig. Denn der Glaube an die Vergänglichkeit alles Irdischen wurzelt tief in seiner Seele. Sie verweist ihn auf die „Schrift“. Er erwidert, daß diese für ihn nicht da sei. Da erkennt sie, wie sie befürchtet hat, daß er kein wahrer Christ sei. Der hinzukommende Vater Lysikrates bestätigt, daß allerlei Gerüchte über seinen Unglauben umlaufen. Helle dringt in ihn, daß er zum Glauben seiner Väter zurückkehre. Er verspricht, daß er in die Kirche gehen werde. Sie will für ihn beten. Zunächst aber geht er in die Akademie und hält eine alle Hörer hinreißende Rede, in der er zur Bekämpfung von Aberglauben und Unwissenheit, sowie zur Geduld in der Hoffnung mahnt. Dann werde die Humanität den Tron des Vaters besteigen. Auch Helle, welche sich unter die Zuhörer gemischt hat, ist hingerissen und küßt ihn auf die Stirn. Angesichts des von der

Abendsonne geröteten Hymettos geloben sie sich ewige Liebe. Darauf sucht er den Maximos in der Grotte der Erinnyen auf. Dieser soll ihm Führer durch die Geheimnisse werden, die er nicht selbst zu enträtseln vermag. Maximos ruft die göttliche Wahrheit an, die mit Isis, Melitta, Astarte identisch ist, läßt aber auch ein Bild erscheinen, das Julian auf dem Kaisertrone zeigt. Dieser stürzt zu Boden, Maximos ruft: „Erhebe dich und halte dich gerüstet. Ich biete mich dir zum Helfer.“ So schließen sie einen Bund. Julian geht auf die Akropolis, setzt sich zur Statue der Athena Promachos, um über das Bild nachzudenken und die Göttin um Hilfe anzuflehen. Da kommt Salust mit der Botschaft des Kaisers, die ihn zum Cäsar und Oberbefehlshaber in Gallien macht. Er nimmt sie an trotz des Flehens der Helle.

Zunächst geht er nach Konstantinopel, wo ihm Konstantios selbst das Cäsaren-Diadem aufs Haupt setzt. Eusebia zittert jetzt für sein Leben, wo er, von Verrätern umgeben, nach Gallien soll, und wünscht, sie hätte ihn in Athen gelassen. Als sie aber auf ihr Drängen von ihm erfährt, wie tief er Helle liebe, nimmt sie mit einem leidenschaftlichen Kusse von ihm Abschied. Er geht nach Gallien, besiegt die Germanen und leistet allen Versuchungen, das Unrecht, dessen Konstantios sich gegen seine Familie schuldig gemacht hat, mit Abfall zu vergelten, Widerstand, auch nachdem er erfahren, daß Eusebia, der er sich zu Dank verpflichtet fühlt, nach seiner Abreise erkrankt und gestorben ist. Und selbst als Konstantios den Einflüsterungen des Eusebios und des arianischen Bischofs Valens Gehör schenkend, die Truppen des „Hochverräters“ zurückruft, widersteht er der an ihn herantretenden Versuchung, den Abzug der Truppen zu verbieten. Die Truppen selbst, aufgereizt von Theognis, weigern sich zu marschieren und rufen Julian zum Kaiser aus. Er schilt sie und versichert: „*ἀλλὰ προτιμῶ ἑκατοντάκις τῆς προδοσίας τὸν θάνατον*“ („aber ich ziehe hundertmal den Tod dem Verrate vor“). Das hält sie aber nicht ab zu rufen: „es lebe der Kaiser Julian“, und ihm das Diadem aufs Haupt zu setzen.

Auch auf dem Kaisertrone (4. Akt), welchen er nach dem Tode des Konstantios unter dem Jauchzen des Volkes besteigt, bewährt er hohe Tugenden: staatsmännische Weisheit in der Reinigung der Verwaltung und des Heerwesens, zumeist aber Dankbarkeit gegen die Götter, besonders Athena, welche ihm so großes schenkten.

Ihre Kulte werden wiederhergestellt. Aber auch gegen die Christen soll nicht mit Gewalt, sondern nur mit Überredung vorgegangen werden. Auch seine Helle vergißt er nicht. Sie soll seine Gemahlin werden. Oribasios wird nach Athen geschickt, sie zu holen, kann sie aber nicht finden. Sie ist mit ihrem Vater aus Athen entflohen, nachdem dieser nach der Abreise Julians von den Kreaturen des Konstantios auf alle mögliche Weise gequält, seines Vermögens beraubt worden ist und nur dank den Tränen der Helle das Leben gerettet hat. Lange haben sie sich verborgen gehalten, bis auch zu ihnen die Gerüchte von Julians Siegen, aber auch von seinem Abfall vom Glauben gedrungen sind. Als diese sich bestätigten, war sie in schwere Krankheit gefallen; von dieser genesen, trieb sie zur Reise nach Konstantinopel, um Julian selbst zu sprechen. Von ihrer Ankunft benachrichtigt, läßt er sie sofort rufen. Auch als Christin will er sie zur Gemahlin nehmen. Sie aber weist dies zurück, so lange er nicht selbst Christ werde. Als sie von ihm auf ihr Flehen: „Rette dich!“ ein „Niemals!“ vernimmt, stürzt sie nach einer letzten Umarmung hinweg und sucht den Tod in den Fluten des Bosporus. Als Julian mit Oribasios bei Mondschein am Ufer desselben einhergeht, verfinstert sich der Himmel, das Meer bewegt sich und treibt einen Leichnam ans Land. Julian erkennt in ihm den der Helle, nimmt ihn in seine Arme, unter Donner und Blitz den Fluch: *Κατάρα. Τρὶς κατάρα* („Fluch. Dreimal Fluch!“) zum Himmel sendend.

Auch im Tode bewahrt er ihr die Treue. Ihr Grabhügel deckt all sein Glück. Auch er will für das Vaterland sterben, in einem Monat gegen die Perser aufbrechen. So geschieht es. Lysikrates aber hat aus Gram über den Tod seiner Tochter den Verstand verloren und einen glühenden Haß gegen Julian, in dem er ihren Mörder sieht, gefaßt. Der tückische Eunuch Majumas belauscht die wilden Wutausbrüche des aus seiner Höhle Herausgekrochenen: „O Helle, warum hast du den Prinzen geliebt? Nun hat er dich getötet. Aber auch ich werde ihn töten. Ich werde ihn in tausend Stücke zerreißen und sein Herzblut trinken, bis ich gesättigt bin.“ Als Majumas sich ihm nähert, will er ihn töten, weil er ihn für Julian hält. Dieser baut darauf seinen teuflischen Plan, den Julian aus dem Wege zu räumen. Denn er ist Mitglied einer aus Anhängern des Alten, d. h. des Christentums, gebildeten Verschwörung. Er sagt dem Lysikrates: „Ich bin gekommen, dir zu sagen, wie du

Julian töten kannst. Ich werde dich eines Abends zu ihm führen.“ Den Verschworenen aber sagt er: „Ich habe den rechten Mann für unser Vorhaben gefunden; Lysikrates, der Verrückte, wird ihn umbringen, und wir sind unschuldig.“ Sie heißen den Plan gut und gegen hohe Belohnung übernimmt er es, Lysikrates nach Asien ins Heer Julians zu bringen. Dort angekommen, zeigt er ihm das Zelt des Kaisers. Auf die Meldung eines Angriffes der Feinde stürzt dieser aus dem Zelte heraus, stürmt ohne Helm und Harnisch in die Schlacht, kehrt als Sieger zurück, befiehlt von neuem „vorwärts!“, da schleudert Lysikrates einen Wurfspeer in seine linke Seite. Der Kaiser ruft: „was ist das? Hier sind doch keine Feinde! Du hast gesiegt, o Nazarener“ und läßt sich in sein Zelt bringen. Alsbald verlangt er von neuem Waffen; wie er sie aber ergreift, wird er ohnmächtig. Wieder zu sich gekommen, gibt er seiner Freude Ausdruck, bald der irdischen Fesseln ledig zu sein. Sie sollen ihn nicht beweinen, sondern beneiden! Von dem ebenfalls verwundeten Salustios nimmt er Abschied. Den Mörder wollen die Soldaten zerreißen. Julian verbietet es. Als Lysikrates aber ihn erblickt, stürzt er sich auf ihn, um ihn noch einmal zu töten. Da Julian erkennt, daß er verrückt sei, übergibt er ihn der Fürsorge seines Arztes Oribasios.

Auf die Meldung vom vollständigen Siege sagt er: nun kann ich ruhig sterben, worauf Libanios ihm bezeugt:

φροντίδα μόνην ἔσχες τὸ κοινὸν καλόν.

Zuletzt heißt er alle abtreten; nur die vertrautesten Sinnesgenossen dürfen bleiben. An sie richtet er die Bitte:

Τῆς λήθης ἡ ἰδέα κατατήκει με
καὶ μέγα ἔσεταί μοι παραμύθημα,
ἐνῷ τοῦ κόσμου θέλει ἄρχειν ἄγνοια
καὶ σκότος αὖθις, εἰς μετέπειτα καιρούς,
ἂν τῶν σοφῶν μου καὶ τῶν φίλων μού τινες
εἴς τ' ὄνομά μου ἔτι συναθροίζωνται,
ἂν δι' ἐκείνους σύμβολον ἑνώσεως
καὶ εἰς τοὺς μετὰ ταῦτα χρόνους ἔμενον.
Αὐτὴν καὶ μόνην ἀμοιβὴν τῶν πόνων μου
ποθῶ.

(= Der Gedanke der Vergessenheit quält mich, und ein großer Trost wird es mir sein, wenn, während über die Welt wieder Unwissenheit und Dunkel herrschen, einige meiner weisen Freunde sich in meinem Namen versammeln und ich durch sie ein Symbol der Einheit auch in künftigen

Zeiten bleibe. Dies ist der einzige Lohn für meine Anstrengungen, den ich ersehne.)

Und Libanios sagt ihm Erfüllung der Bitte zu. Noch tragen auf seine Bitte Aidesios, Maximos, Chrysanthios ihre philosophische Weltanschauung vor. Er verwirft die materialistische des Maximos, billigt die in den Mythus von Kybele und Attis gekleidete des Chrysanthios. Mit der Mahnung, sie möchten seine – zwar nicht mit Erfolg gekrönten – Bestrebungen aufnehmen, sein Erbe bewahren und arbeiten für geistige Freiheit und Humanität, haucht er seine Seele aus. Oribasios ruft über ihn: ἀναπαύθητι (ruhe aus)!

35. Auf einem durchaus julianfreundlichen Standpunkte steht auch das zweite im Jahre 1876 vollendete Drama von J. C. v. Wieser.[1])

Aber Julian erscheint hier nicht so sehr als Philosoph wie bei Rangabe, auch nicht so sehr als der kühne Feldherr, obwohl auch seine Tapferkeit und sein Tatendrang zur Geltung kommen, nirgends mehr als in dem Rufe des Sterbenden:

„Noch einmal möcht' ich meine Legionen
In ihrem Ruhme sehen – bringt mich vor das Zelt.
O meine Adler, meine Adler,
Und du, o Sonne, sendest du mir auch
Den letzten Gruß – der schönste ist's – Sieg, Sieg!"

Viel mehr sticht an ihm hervor die aufrichtige Frömmigkeit. Als Konstantios ihn – zu Beginn des Stücks – von Gallien abberuft, erklärt er:

„Ich leg'
Den Feldherrnstab, den treugeführten, an
Des Trones Stufen hin und stell anheim,
Den hohen Göttern, was wir Zukunft nennen."

Aber als der ihm geltende im Heiligtum des Mithras niedergelegte Zauberzweig Blüten treibt, dankt er den gnadenvollen Göttern:

„Ob auch ihr willenloses Werkzeug nur,
Ergreift mich der begeisternde Gedanke,
Sie sind es, die mich wählen, leiten, führen",

[1]) Kaiser Julianus. Trauerspiel in fünf Aufzügen von J. C. v. Wieser. Der Bühne gegenüber als Manuskript gedruckt. Brünn 1876. Der Verfasser, ehemaliger Landesrat, war damals schon ziemlich betagt und starb zehn Jahre später (1886). Für die liebenswürdige Übersendung eines Exemplars des Stückes aus dem Nachlasse des Verstorbenen bin ich seinem Sohne, Herrn Advokat und Bürgermeister von Brünn Dr. August Ritter v. Wieser, zu herzlichem Dank verpflichtet.

nimmt ruhig die ihm von den Kriegern übertragene Kaiserwürde an, nur zu Helios betend:

„O blick' auf mich, du bringest Licht und Heil,
Gewähr' mir, was ich hoff' und will,
Daß ich, von dir zur Siegesthat erkoren,
Die nachtversunk'ne Zeit erweck', daß ich
Den Samen leg' zum neuerwachten Sein,
Der reifend sprieß' durch dich zur großen Ernte!"

Und als sein Jugendfreund Johannes ihn für das Christentum zu gewinnen sucht, flehend:

„Laß dich erobern, laß für meinen Himmel
Dein großes Herz erobern,"

entgegnet er:

„Was ihr euch
Zu eurem eig'nen Himmel wölbt, ist nur
Die Freudenwohnung für die Menschenhoffnung,
Des Trostes Hafen für den Lebensschmerz;
Ich dringe weiter und die Brust ist nicht
Zu eng, die Gottheit selber aufzunehmen,
Nicht im verblaßten Bilderwerk', nein, in
Des Seins allwaltender Unendlichkeit,
Und die Vergötterung, die ich erfaß',
Nicht irdischer Gestaltung, die verfliegt,
Sie gilt allein dem Ewig-Geistigen."

So ist er auch fest überzeugt, daß es sich in der letzten Entscheidungsschlacht, in die er, ohne Schild und Panzer, mit dem bloßen Schwert geht, nicht nur um sein, sondern auch um der Götter Sein oder Nicht-Sein handelt. – Er spricht:

„Die Götter mögen wahren, den sie treu
Gewahrt, sie mögen hüten ihn, den sie
Gehütet, sprechen sollen sie und zeigen,
Daß stark sie sind, daß sie gewaltig sind.
Es tob' um mich der Tod der Schlachten, sind
Sie wirklich, stehen sollen sie vor mir,
Erfüllen sollen sie, was sie verheißen,
Und sind sie nicht, so fall' ich, fall' mit ihnen!"

Und er macht Ernst mit seiner Frömmigkeit.

Sprechen seine Jupiter- und Isispriester, Heliodor und Kneph:

„Die Götter
Sind wir. Sie sind, wie wir sie zeigen, was
Sie sprechen, sprechen sie durch unsern Mund,"

so ist sein Grundsatz:

„Sich selbst als Opfer bring' der Mensch den Göttern!"

So ist er auch demütig. Er legt als Imperator den Titel „Herr“ ab:

„Mein erstes Wort, ein Wort der Freiheit. Herr
und Herr – nicht anders nennt ihr Euren Kaiser –
Ich leg' den Titel ab, er gelt von heut',
Nicht mehr. Des Kaisers schönster Name sei
Der eines Schützers, Wahrers, Hüters für
Die Völker“ –

und erscheint nicht im Kaiserornate. Er ist auch milde und duldsam. Dem Patriarchen von Byzanz, welcher dem Hohenpriester der Israeliten gegenüber die mosaische Religion „nichts als trübe Flut, geschöpft aus Sumpfestiefen“ bezeichnet, und allein für die christliche Kirche Gott und seine Gnaden in Anspruch nimmt, verweist Julian solche Rede mit den Worten:

„Gehorsam und Ergebung,
So sagst du, sei die Lehre, die du kündest,
Doch ist's nicht Demut, nicht Ergebung, was
Dein Mund verrät.“

So ist er auch ein Feind des Zwanges in religiösen Dingen:

„Nur aus der Kraft entsteht die Überzeugung,
Der Sieg der Wahrheit muß von Innen kommen,
Soll er belebend in die Brust uns dringen.
Ich hasse die Gewalt, und Zwang ist fern
Von mir; ich ford're nicht zum Kampf heraus,
Doch muß ich kämpfen, kämpf' ich bis ans Ende.“

Vor allem aber ist Julian hochherzig. Dem greisen Hophra, der sich durch die Priester Heliodor und Kneph hat zwingen lassen, ihm trügerischer Weise als Apollonios von Tyana im Jupitertempel zu Byzanz zu erscheinen, dann aber von ihnen ins Elend hinausgestoßen worden ist, gewährt er auf sein reumütiges Geständnis die erbetene Verzeihung. Hilda, der Tochter des Alemannenkönigs Gundomar, welche er als Geißel behalten hat, erlaubt er als freie Fürstin in ihre Heimat zurückzukehren. Sie aber will ihr Schicksal nicht von dem seinen trennen und darf unbehelligt, obwohl sie ihn liebt, in seiner Nähe bleiben. An der Seite seiner Gemahlin Helena, der eifrigen Christin, welche ihr Bruder Konstantios ihm vermählt hatte, ist ihm kein Glück beschieden gewesen. „Es zog zu mir sie nicht ihr Sinn, Nicht mich zu ihr.“ Mit Athenais aber, der Aphroditepriesterin in Athen, hat er jahrelang in einer beide beseligenden Gemeinschaft gelebt, bis diese bei einem in frevelhafter Laune aus-

geführten Besuche der Grabeskirche durch die Predigt von der Liebe Gottes in Christo bekehrt und vom Bischof ihrer Sünden ledig gesprochen worden ist.

„Der Sühnung Spruch war streng; er lautet' in
Byzanz zu bleiben, Julian so nah,
Und nimmer ihn zu sehn, der einstens mir
Mein Alles, dem ich Alles einst gewesen.
Für ihn zu beten, ward mir auferlegt,
Daß sein verirrter Geist den rechten Pfad
. . . wieder finde.“

Ihre beiden Kinder hat sie heimlich dem Patriarchen gebracht, daß er aus ihnen treue Christenschüler ziehe. Sie selbst führt als Magdalena in strengster Zurückgezogenheit in einer Höhle das Leben einer Büßerin. Aber Eines kann sie nicht – für Julian beten. Im Gegenteil sie wünscht, daß er, da er sie an den Rand des Abgrundes geführt habe, ins Unheil stürzen möge. Als Julian, dem gemeldet worden ist, daß seine Gemahlin durch den Besuch dieser Höhle Anstoß gebe, sie bei der verhüllten Büßerin trifft und in dieser Athenais erkennt, stößt sie ihn von sich:

„Zurück von mir, Abtrünniger!“

und verflucht ihn. Er aber vernimmt auch aus diesen Worten die Stimme der ehemaligen Liebe und verzeiht ihr. Auf seine Frage nach den Kindern verweigert sie die Antwort, triumphierend:

„Daß für dich ein Pfeil,
Der bitterste von allen mir geblieben,
Empfange, Himmel, meinen Dank dafür.“

Julian kann zwar bei diesen Worten den Ausbruch des Gefühls der Empörung über „die falsche Mutter“, „das Weib, das auch die ersten, heiligsten der Pflichten mit spottender Verwegenheit verleugnet,“ nicht unterdrücken und gebietet, daß „die martervolle Laune, die nach dem Herzblut eines Vaters lechzt“, ihren Richter finde, kann es aber nicht über sich bringen, den Richterspruch, welcher sie zum Tode verurteilt, zu bestätigen, sondern läßt sie gewähren. Über das Schicksal seiner Kinder aber wird er erst in seiner schwersten Stunde, der Todesstunde, aufgeklärt. Sein christlicher Feldhauptmann Leo, welcher tödlichen Haß gegen ihn als den Gatten der von ihm heißgeliebten Helena, hegt, ist, nachdem er wegen der Zerstörung einer Mithrasstatue von Julian nicht mit dem Tode gestraft, sondern für immer verbannt worden ist, zu den Persern

geflohen. Er brütet Rache, Helena aber läßt ihn an ihr Sterbebett rufen und nimmt ihm den Eid ab, daß er seine Hand nicht gegen Julian erheben werde. Er hält den Eid, so schwer es ihm auch fällt, unterstützt aber gern den Racheplan eines andern. Dies ist der Sarazenenfürst Sadrach, der zu Julian gekommen war, um die Zahlung des von Konstantin und Konstantios versprochenen Tributes zu fordern, von diesem aber höhnisch abgewiesen und mit dem Worte „Feigling" tödlich beleidigt worden war. Im Heere der Perser trifft er mit Leo zusammen, teilt ihm seinen Plan zur Ermordung Julians mit und läßt sich von ihm das Äußere und den Helm des wie ein einfacher Soldat sich tragenden Kaisers beschreiben. Hilda, die einst von Sadrach Begehrte, hat ihre Unterredung belauscht und tritt ihm entgegen, er entreißt ihr den Wurfspieß und da sie schreit, daß blutiger Mord den Kaiser umschleiche, ersticht er sie mit seinem Dolche. In der nun folgenden Schlacht, welche Julian zur Totenfeier für Hilda zu schlagen erklärt, schleudert er die Lanze gegen den Kaiser.[1]) Als dieser tödlich getroffen ins Zelt gebracht worden ist, betritt Leo dieses mit den Worten:

„Wir treffen uns noch einmal — das,
Das war es, was ich sprach, als du mich in
Verbannung triebst und heute treffen wir
Uns wieder, du, du mit dem Tode ringend
Und ich ein Hassender.
Nicht Gefahren scheut' ich, mir
Den letzten Weg bis in dein Zelt zu bahnen.
Verschmachten will ich seh'n den großen Sieger,
Den Mithrasdiener will ich enden seh'n,
Und schirmen mag dich Mithras, wenn er kann.
Ich weiß, wo deine Söhne sind.
Was schmerzt dich mehr, wenn ich nur sag', sie sind
Gestorben, oder sprech' ich, wie es ist:
Vertraut hat beide Knaben Magdalena
Dem Patriarchen von Byzanz, daß er
Aus ihnen treue Christenschüler ziehe,
Doch nimmer sollen sie den Vater kennen,
Denn die Verdammnis trennt von dir sie ewig."

Auch Leo hat, da er auf immer verbannt war, sein Leben verwirkt. Julian schenkt es ihm zum zweiten Male, indem er spricht:

[1]) Daß ein Sarazene den Julian tötete, sagt Libanios in der Rede „über die Rache für Julian", t. II, p. 517, 3 und Sozomenos Hist. eccl. VI, 1, p. 218 B.

„Er nahm
In seiner Weise Abschied – mag er zieh'n.“

So darf Maximus das Urteil über Julian dahin zusammenfassen:

„Des Menschen Höchstes ist ein großes Herz,
Sein Segen endet nicht im Tod', – es hört
Nur auf, ein sterbliches zu sein,“

darf ihn eine „Sonne“ nennen:

„Es geht die Sonne unter – Julian
Mit ihr. Die Strahlen flammen noch, dann sind
Die sinkenden dem bangen Blick verloren:
Im Meere sie, die Sonne Julian
Im Schoß des ew'gen All. O Welt, wann wird
Dir eine Sonne wieder nah'n wie diese!“

36. Im entgegengesetzten Lager steht wieder G. D(ittmar) mit seiner Tragödie „Julian Apostata“, Elberfeld 1876 (Kommissionsverlag von Sam. Lucas). Was Julian ihm ist, läßt er am Schluß den blinden christlichen Philosophen Chrysantius mit den Worten aussprechen:

„Julian ist nicht der letzte der Juliane,
Stets neue Kinder zeugt der Wahn dem Wahne,
Doch alle werden sie als Meereswellen
Am Felsen Christus branden und zerschellen.“

Wo bei Kuno von der Kettenburg und Molitor die Kirche, steht hier Christus. Nur ist der Julian Dittmars nicht ein Heuchler, wie der Molitors, sondern „so stark sein Geist, so rein sein Wollen ist. Er ist wild und stürmisch, mühsam oft zu zügeln, gigantenhaft im Denken und im Wollen“ bezeugt ihm derselbe Chrysantius, zu dessen Füßen er einst in Nikomedien gesessen. Aber er ist ganz von seiner Größe durchdrungen:

„Ich bin Apollos Sohn,
Ich bin der Cäsar, dem seit hundert Jahren
Weissagungen vorauf gegangen sind,
Daß seine starke Hand
Der Götter Reich von neuem gründen werde,“

und will über alle menschlichen Empfindungen erhaben sein:

„O Du, Gott selbst, Lebend'ger, ew'ger Quell der Kraft und alles Wirkens, erfülle mich mit Deiner Majestät, daß über Alles, über Haß und Liebe und jegliches Empfinden siegreich sei der Geist.“

Nur den Göttern will er dienen: denn

„Sie führten wunderbar mich aus dem Kerker düstrer Jugendphantasien zum Licht – sie führten mich zu Purpur und zu Krone.“

So ist er mehr Priester als Kaiser, wie sein Oberfeldherr Jovian schwer empfindet:

„Imperator sollst du, nicht Priester sein. Laß den Kampf der Geister den Geistern und den Heil'gen und den Priestern. Der Täuschung Pforten stehen jedem offen.“

So ist er vor allem erbittertster Feind der Christen:

„Allüberall drängt diese zahme Brut sich in mein Leben, verachtet mitternächtliches Geschlecht, nur gut um Wüsteneien zu bevölkern.“

Wie er freilich aus einem Christen ein Christenfeind geworden ist, das zu erklären darauf verzichtet der Verfasser. Er teilt nur die Tatsache mit, wenn Julian zu Irenen, der Tochter des Chrysantius, spricht:

„Du weißt, wie ich mit glühendem Begehren nach Licht, nach Kraft, nach Heiligung, Erlösung mich Eurem Meister zugewandt. Du gingst an meiner Seite, gingst mir oft voran. Ich fühlte mich beseligt. Da kam ich zu dem Glauben, daß das Wort vom Kreuze nur eine Hülle war der bösen Geister; die Christen sind Heuchler, die sich selbst beheucheln. Du bist nicht eine Christin. Ich betete, fühlte aber nie die Nähe Jesu. Ich brach zusammen wie sterbend. Da weckte mich Helios: „Empfang die Antwort“, klang es durch die Sphären, der, den du riefst, ist todt, doch Helios lebet, Er sieht dich, hört dich, er wird dich begleiten.“

Das Stück spielt im Jahre 363, dem Todesjahre Julians. Der Kaiser hat soeben den Apollotempel in Daphne bei Antiochia glänzend wiederhergestellt, aber die Flamme auf dem Altar erlischt. Es zürnt der Gott. Das Opfer ist nicht rein. Es weilen, sagt der Tempelwächter, Nazarener hier.[1]) Julian befiehlt: „Stoßt hinaus sie eilig aus des Haines Gränzen, daß gereinigt sei der Ort.“ Als Maximus aber bemerkt, daß des Gottes Zorn tieferen Grund habe, die Nähe der Kapelle des Märtyrers Babylas, gebietet er sofort, diese in Trümmer zu legen, obwohl Jovian daran erinnert, daß sie von Gallus dem Märtyrer zur Sühne gebaut und durch kaiserliche Weihung geschützt sei. Wohl mahnt nunmehr der glaubenseifrige Bischof Basilius die Christen, dies mit der Verbrennung des Apollotempels zu beantworten, ja er wirft selbst eine Fackel gegen den Säulenumgang des Tempels, aber sein Amtsbruder Marius und Chrysantius und vor allem Irene wehren seinem Beginnen. Vor ihrer Mahnung „Gebet frei die Bahn dem höhern Walten, das du wohl verwirren, aber niemals fördern kannst“ beugt er sich. Der

[1]) So nach dem Vorgange des Prudentius Apotheosis V. 460 ff.

Tempel aber brennt ab und Basilius wird als Täter vor Gericht gestellt. Julian will selbst das Urteil sprechen, Maximus mahnt ihn zur höchsten Strenge, da die Christen selbst den Tod lieben und nach des Ichs Vernichtung streben. Basilius bekennt, daß er die Absicht gehabt habe, den Tempel zu verbrennen („Ich wollt' es nur, doch eine gewaltigere Hand —“); auch Chrysantius bezeugt: „Zeus selbst entsandte seinen Donner und zerstörte das Heiligtum“; auch Irene bekennt sich zu der Absicht, den Tempel zu zerstören und fleht um Gnade für Basilius. Als aber die verstümmelte Statue Apollos hineingebracht wird und Maximus in dessen Namen Sühne verlangt, spricht Julian das Todesurteil aus. Irene soll im Palast gefangen gehalten werden, „bis sie von ihres Irrsinns Fieberglut genesen“. Basilius wählt sich den Flammentod, „der ganz vernichtet dieses Erdenkleid und wie auf Cherubflügeln unsre Seele emporträgt in das Reich des ew'gen Lichts.“ Wohl zögert Julian einen Augenblick, dem Maximus die Unterschrift des Todesurteils zu geben, da er in Basilius einen Christen andrer Art als die am Hofe des Konstantios waren, kennen gelernt hat. Auch schlägt er diesem ab, der Vollstreckung des Urteils beizuwohnen und so dieses zu bekräftigen: „Ich bin kein Henker, Maximus.“ Aber als Irene, seine von ihm mit nie aufhörender Liebe begehrte Jugendgefährtin, welche gekommen ist zu bitten, den Basilius zum Tode geleiten zu dürfen, die Gewährung ihrer Hand an die Bedingung knüpft, daß er sich erst zu Christo bekehren möge („dann mag Gott der Herr und alle seine Engel ein selig Amen sprechen“), verwünscht er sie nicht nur, sondern erklärt auch, sich am Anblick des sterbenden Basilius weiden zu wollen. In Wirklichkeit vermag er es nicht, sondern verhüllt sich, als Basilius mit den Worten: „Du zitterst dort auf deinem Richterstuhle. Ich stehe aufrecht. Mitleid mit Dir sei mein Abschiedsseufzer“ zum Scheiterhaufen schreitet. Und als Maximus ihm später erzählt, daß Basilius nicht bebte, sondern mit flammenden Augen und Triumph auf den Lippen, rief: „Auferstehen“, deutet er die erste Antwort des von ihm wiedereröffneten Orakels zu Delphi: „Hüte dich vor dem Größten“ dem Wortlaute gemäß auf Maximus: „So belogst du mich. Du versprachst in diesem Christen ein Todesschauspiel tiefsten Geisteskleinmuts. Der Gott warnte mich vor Dir! Hinweg von mir auf ewig, Lügenpriester.“ Irenen aber kann er — auch mitten unter den Aufregungen des

Perserzuges – so wenig vergessen, daß Priscus, der Philosoph, ausruft: „Den starken Cäsar erschüttert völlig, ja wirft zu Boden gar – ein schwaches Weib.“ Vor der Entscheidungsschlacht kommt sie mit Chrysantius zu ihm. Auf seine Frage: „an was glaubst du?“ antwortet sie: „Gott ist der Geist, der unsre Seelen aus sich erschuf und wieder zu sich zieht, Gott wird für uns zur Liebe in dem Sohne, dem Größten. Der Geist, der gegen ihn sich erhebt, wird an diesem Größten jäh zerschellen.“ Und bald muß er die Wahrheit ihrer Rede erkennen. Er wird in der Schlacht von einem vergifteten Pfeile getroffen. Nachdem Irene das Gift aus der Wunde gesogen hat und er sich von neuem in den Kampf gestürzt hat, stirbt er in ihren Armen mit dem Rufe: „Du siegst und ewig wirst du siegen, Irenens Christus, ja der Galiläer.“

37. Nicht zu erkennen ist der Julian der Geschichte, geschweige denn daß an das psychologische Problem seines Abfalls vom Christentum auch nur von fern gerührt wäre, in dem Trauerspiel: „Kaiser Julian“ von v. M(alsen),[1] Stuttgart 1881. Es ist vielmehr nur eine

[1]) Nicht zu erlangen waren für mich Ernst Sauerländer, „Julian, Trauerspiel in fünf Akten, Frankfurt a. M. 1880“ und Edith Gräfin von Salburg (= Falkenstein) „Julian, Trauerspiel, 1884“ und ein italienisches anonym erschienenes Drama: Giuliano l'Apostata, Milano 1882 (und 1893). – Sehr geschickt hat Adolf Wilbrandt in seinem 1889 erschienenen „Meister von Palmyra“ Julian in die Handlung des Drama verflochten, wenn er ihn auch nach dem Plane des Werkes nicht selbst auftreten lassen konnte.

Im 4. Akt erzählt Nymphas, der Sohn des Jamlichos und der Tryphena – warum nicht lieber trotz der palmyrenischen Inschrift C. J. G. III 4504 Jamblichos und Tryphaina? – und durch letztere Enkel des Apelles, des Meisters von Palmyra, daß „die Antiochener um den großen Kaiser Julianus hadern; die einen verwünschen ihn als Abtrünnigen, die andern verkündigen die Wiedergeburt der alten Zeiten.“ Nymphas selbst will „ihm vollbringen helfen, Was er zum Heil der Welt erschaffen will.“ Zu diesem Zwecke will er mit seinen Mitverschworenen zu nächtlicher Stunde sowohl den Bischof von Palmyra als auch den Prätor aufheben und verbannen und dann „verkünden Freiheit und die alten Götter“. Der Kaiser ist ihm zu milde, zu behutsam (vgl. Gutzkow oben S. 62), „aber gutheißen wird er, was wir vollbringen, und das Werk uns segnen!“ Auch den nicht alternden, unsterblichen Freund der alten Götter Apelles weiß er zu überreden. Er schließt sich ihm an mit dem Rufe:

„Der Götter Feinde nieder in den Staub!“

Aber schon hat Pausanias, „der Sorgenlöser“, der Vertreter des großen Arztes Tod, den Julian auf der Umkehr vor den Persern gesehen und ihm

Liebestragödie. Julian verläßt Antiochia, wo Sallust, der Präfekt des Orients, mehr Gelegenheit gehabt hat, seines Grübelns lähmende Versunkenheit als seiner Tatkraft mächt'gen Drang zu beobachten, um gegen die Perser zu ziehen. Da er aber erfährt, daß Maria, welche er liebt, mit ihrem Vater, dem Kaufmann Paulus, nach ihrer Heimat Amida, der von den Persern bedrohten Hauptstadt Armeniens, zurückkehrt, richtet er seinen Zug vorher gegen diese Stadt. Die Königin von Armenien, welche einst von Julian geliebt worden ist und ihn noch immer liebt, begrüßt sein Kommen, ja bietet ihm Hand und Krone. Er weist sie zurück. Dafür erhält er auf einen Liebesantrag von Maria, der Christin, Abweisung. Schon vorher war er ihr erschienen,

„Verachtung auf der Lippe, Zorn und Haß im Aug,
Als der Antichrist, den Patmos
Heiliger Seher schaudernd einst erblickt."

Jetzt spricht sie:

„Ich seh an deinen Händen, Kaiser, unsrer Brüder Blut."

Die Abweisung erbittert ihn so, daß er den dem Wüten gegen die Christen Einhalt tuenden Erlaß, welchen er dem Sallust versprochen, nicht unterschreibt. „Blut ist die Losung. Falle denn, was widerstrebt!"

Vergeblich sucht Anag, der Feldherr der Königin, diese zur Rache zu bewegen. Myrrha aber, die Amme der Königin, eifersüchtig auf Maria, welche das Herz der Königin gewonnen hat sucht diese zu verderben. Sie erregt die Eifersucht ihres Geliebten und Vetters Diran, indem sie ihm vorredet, Maria komme bei Nacht in den Palast zu Julian, während sie in Wahrheit von der Königin gerufen war. Er ersticht sie mit den Worten: „Nur eine Scheide weiß ich noch für diesen Dolch, des Kaisers Herz." Julian glaubt aber, daß die Königin die Mörderin sei, und schleudert ihr diesen Vorwurf

---

im Zelt zur Leier das alte Adonislied gespielt, das er jetzt auch den Nymphas singen läßt:

„Also will's der ewige Zeus: du mußt nun
Niedersteigen unter die blühnde Erde,
Mußt die dunkle Persephoneia küssen,
Schöner Adonis."

Als die Verschworenen ans Werk gehen, ruft eine Geisterstimme hinter der Szene: „Der Kaiser Julianus ist gefallen!
Der Apostat ist tot."

Alsbald wird auch Nymphas im Kampfe verwundet und stirbt.

ins Gesicht, worauf diese sich ersticht. Jetzt ruft Anag die Armenier zur Rache auf, wird aber von der Schar des Probus entwaffnet. Er gesteht, daß er heimlich gegen das Verbot der Königin den Perserkönig zu Hilfe rief. Nun zieht Julian gegen diesen, gerät aber in Bedrängnis und verbrennt die Flotte. Als Gregor, der christliche Presbyter von Amida, ihn jetzt um Schutz der Christen bittet, verspricht er diesen zu gewähren, sobald er vom Feldzuge heimgekehrt sei. „Heut kämpf ich euch, ihr Götter, zu gefallen, Ja, Perserhekatomben will ich schlachten." Er siegt, wird aber als Leiche aus der Schlacht getragen. Diran hat ihn erdolcht. Mit höhnend frechem Wort stirbt dieser: „Tötet immer mich. Maria ist gerächt." Probus aber spricht zu Gregor: „Sein (des Julian) Wille ward nicht mehr zur Tat. Doch tröste dich, Euch kommen bessre Zeiten jetzt: jene (Jovian und Valentinian) bringen Sicherheit und Frieden Euch."

38. Ein Werk ganz andrer Art, auf gründlichen historischen Studien beruhend und voll poetischen Schwunges, das Meisterwerk eines begnadeten Dichters, brachte das Jahr 1893 in Felix Dahns dreibändigem geschichtlichen Roman „Julian der Abtrünnige" (Leipzig 1893).

Es war nicht das erste Mal, daß Dahn sich Julian zum Helden erkor. Mays Drama „Zenobia"[1]) hatte ihn schon als Jüngling von 19 Jahren so begeistert, daß er ihm eine köstliche Ballade „Julian der Apostat"[2]) widmete.

„Ich fass' es nicht, sie wollen mich nicht hören!" spricht Julian tief traurig, daß die Menschen seiner Zeit von der Schönheit, dem Glück und Leben, die er bietet, zu ihrem Gott in Totengrüften fliehen. Der Jugendtraum der Welt ist verloren. Er aber will mit allem was da schön ist enden — als Held.

„Horch! Hörnerklang! Das sind Barbarenheere!
Nun folgt mir, Hellas' Schwung und Roma's Tugend!
Phöbos Apoll, du Gott, den ich verehre,
Gib mir den schönen, raschen Tod der Jugend.
Triff mich im Heldenkampf, im Siegesflug,
Triff mich wie den Peliden am Skamandros:
Dann für den Griechen, der die Perser schlug,
Schafft Raum im Hades neben Alexandros!"

[1]) Vgl. oben S. 56. [2]) Gedichte, Zweite Sammlung (3. Aufl. L. 1883) S. 32.

Auch „im Gericht zu Sirmium“[1]) befreit der unerkannt eingetroffene Julian einen mit seiner Geliebten vom Bischof zum Scheiterhaufen verurteilten heidnischen Bildhauer, der eine Statue der Hebe nach jener gemeißelt hat.

„Ich aber bin der Cäsar Julian,
Den die Legionen hoben zu Paris,
Mit ihm die alten Götter auf den Schild!“
Du Jüngling, folge mir,
Und ruf' auf die entgötterten Altäre,
Die leeren Tempel den Olymp zurück.“

Die Statue der Hebe soll den Giebel des Kaiserpalastes in Byzanz schmücken,

„Der Jugendschönheit siegendes Symbol,
Der wie Julianus huld'gen soll die Welt!“[2])

Die Gedichte enthalten schon die zwei Eigenschaften Julians, welche für Dahn auch im Roman die Hauptsache sind; er ist ihm vor allem der jugendliche Kriegsheld und Feldherr, aber auch der begeisterte Vorkämpfer für die Schönheit der antiken Welt. Charakteristisch ist, daß Dahn als Denkwort für den 2. Band die Stelle des Prudentius[3]) gewählt hat:

---

[1]) A. a. O. S. 29. [2]) Im Roman kehrt die Geschichte mit einigen Änderungen wieder II, 116 f. Der Bischof von Vienne verlangt vom Cäsar Julian strengste Bestrafung des Bildhauers Artemidor aus Korinth, der bei Nacht eine Statue der Venus in einem vom Bischof geschlossenen Tempel gezeichnet hat. Julian verhaftet den Künstler zum Schein, entläßt ihn aber zunächst reichbeschenkt in seine Heimat und versetzt die Statue der Venus nach Arles. Als Kaiser macht er den wegen seines Glaubens auch von seinem Vater Enterbten zum magister artium mit der Vollmacht, das Reich des Schönen auf der Erde wieder aufzubauen (III, 139). Als der Tempel des Apollo in Daphne, dessen Statue er gemeißelt hat, von dem Christen Theodoretos in Brand gesteckt worden ist, wird der Künstler samt seiner Geliebten Erigone durch einen herabstürzenden Balken erschlagen (III, 359).

In der dritten Erzählung von „Meine wälschen Ahnen“ (Leipzig 1903) ist Felix Gaudiosus an Stelle des Artemidor, der Archipresbyter von Arles an Stelle des Bischofs von Vienne getreten. Die Späher des letzteren überraschen Gaudiosus, wie er dem Genius loci ein Rauchopfer bringt. Er erschlägt einen derselben. Julian rettet ihn durch sein Erscheinen vor dem Spruche des Judex, schützt aber auch die Statue der Venus, welche der Archipresbyter zu zerschlagen befohlen hatte. „Noch heute lebt sie im Louvre zu Paris.“

[3]) Vgl. oben S. 3.

„Tapferster Führer der Heere,
Hoch als Gesetzesgründer berühmt, mit dem Arm und dem Rate
Treuer Wahrer des Vaterlands, nicht aber des Glaubens,
Abgefallen von Gott, doch getreu bis zum Tode dem Reiche“;

noch mehr die Äußerung Julians im Roman selbst: „Oh, ein Perserkrieg! Im Perserkriege fechten dürfen, siegen, fallen, das wäre fast noch herrlicher, als den Lehren meines großen Maximus lauschen.“ Die Folge ist, daß das psychologische Problem mehr zurücktritt.

Dahn führt in den drei Teilen, welche er „die Jugend“, „der Cäsar“, „der Imperator“ überschrieben hat, die volle Geschichte des Lebens Julians vor. Eine Inhaltsangabe ist daher für uns ausgeschlossen. Wir können uns nur an diejenigen Momente halten, welche zur Lösung des psychologischen Problems beitragen.

Kaum hat Konstantin seine Augen geschlossen, als der Erbe der Krone, Konstantios, den Befehl zur Tötung seiner Oheime und Vettern gibt. Nur Gallos und der Knabe Julian werden durch Zufall gerettet und begnadigt. Letzterer kommt ins Kloster Hagion in Cilicien, um ein Priester des Herrn zu werden. Der Abt Konon ordnet ihm den Lysias als Beichtvater zu, einen aus altem Königs- und Priestergeschlecht stammenden ehrgeizigen und verschlagenen Ägypter, der seinen fanatischen Götterglauben unter der Maske des christlichen Priesters verbirgt und selbst vor Betrug nicht zurückschreckt. Er enthüllt dem ängstlich gläubigen Julian die Lasterhaftigkeit und Heuchelei des Abtes und der Mönche und – auf einer Reise nach Rom – die vor Urkundenfälschung nicht zurückschreckende Herrschsucht des Papstes Liberius und bestimmt ihn sich dem Glauben an die alten Götter zuzuwenden. Eine philosophische Reinigung erfährt dieser altväterische Glaube an die einzelnen Götter in Nikomedien, wo er Maximos hört, und in Athen, wohin er auf Fürbitte seiner Beschützerin, der edlen, aber unglücklichen Kaiserin Eusebia, gehen darf. Sie und der treffliche bucklige Arzt Philippus sind es auch, welche ihn vor dem ihm wie seinem Bruder Gallos von Konstantios drohenden Tode retten und diesen bestimmen, nach der Ermordung des Gallos ihm die Cäsarenwürde nebst dem Oberbefehl in Gallien zu übertragen und seine Schwester Helena zu vermählen.

Als Cäsar verrichtet er unter den schwierigsten[1]) Verhält-

[1]) Diese schildert Julian selbst dem Lysias in sehr lebendigen, allerdings auch seine Eitelkeit bekundenden Briefen.

nissen Wundertaten gegen die Alemannen, so daß sein Feldhauptmann Jovian bekennen muß: „Philosöphchen, du bist ein geborener Feldherr.“ Als der lügnerische, auf den Untergang Julians sinnende Konstantios die Legionen zurückruft, und diese sich gegen den Befehl auflehnen, stellt er sich ihnen gegenüber. Erst als er die Stimme des Genius Roms zu vernehmen meint: „Julianus, du mein auserkorener Liebling. Schon lange weile ich im Vorhof deines Hauses, gewillt dich zu erheben über alle Sterblichen empor. Immer hast du mich abgewiesen. Das aber wisse gewiß in des Geistes und Herzens Empfindung: verschmähst du mich auch diesmal, überhörst du noch einmal meinen Ruf, werd' ich dich verlassen auf immerdar. Gedenke der Götter! Gedenke des Reiches!“ (II, 465) und als die Krieger ihn bedrohen, stellt er sich an ihre Spitze gegen den Kaiser, bricht den ihm noch dazu bei den Augen seiner Mutter geschworenen Treueid, trotzdem Berung, der getreue Schildträger, den Tod für ihn leidend, ihn warnt: „Thu's nicht, Julian! Bleib' treu!“ und schlingt sich die gereichte Kette diademartig um Stirn und Haupt.

Dem verhaßten Athanasius gegenüber, der als Vertreter des Christentums und des „Galiläers“ von ihm als Vorkämpfer der Götter vorgefordert wird, erklärt er, um das Römerreich zu retten, habe er so gehandelt. Als dieser aber an sein Gewissen appellierend ihm das Donnerwort „Meineid“ entgegenschleudert und ihn selbstsüchtiger Überhebung und grenzenloser Eitelkeit bezichtigt (III, 426), bricht er unter dem Fluche seiner ob seines Treubruches erblindeten Mutter schmählich zusammen, so daß auch das Diadem von seinem Haupte fällt.

Auch unterliegt er einem anderen gegenüber, dem in der Schlacht bei Straßburg gefangenen und von ihm geretteten und nun ihm befreundeten, in seinem Heere kämpfenden Germanen Merowech-Serapio[1]) ähnlich wie bei Ibsen dem Maximus, in doppelter Hinsicht. Einmal zeigt ihm dieser, daß, was er als Ersatz für das Christen- und Heidentum biete, nur ein Spinngewebe aus Dichtung, Philosophie, Mystik und Aberglaube sei (III, 206). Sodann meint Julian, Ein Mann genüge, um unter der Gunst der geretteten Götter wieder ein römisches Volk zu schaffen (II, 353). „Die entrömerten Römer! Entrömert aber sind die Quiriten, die nicht mehr in Latium, nicht in der von ihnen beherrschten Welt, sondern in dem

[1]) Daß eine historische Persönlichkeit (Amm. Marc. XVI, 12, 25) zugrunde liegt, hat Dahn selbst in einer ‚Vorbemerkung‘ hervorgehoben.

Christenhimmel ihre wahre Heimat erblicken zu müssen, nicht überzeugt, nur überpredigt worden sind" (II, 72). Serapio erklärt, daß die Wiederbelebung des Götterglaubens nicht das Mittel sei, das bis ins innerste Mark kranke römische Volk wiederherzustellen und behält recht mit seinem Glauben an sein germanisches Volk und dessen Zukunft (II, 349). Wie Maximus für Ibsen, ist dieser Philosoph Merowech-Serapio, der in griechisch-römisch-ägyptischer Bildung aufgewachsene Abkömmling eines batavischen Königsgeschlechts, für Dahn der Träger der eigenen götterlosen Weltanschauung (III, 53. 410).

Julians von Natur edle und schwungvolle Seele wird allmählich mehr und mehr verdüstert, matt und müde. Mehr und mehr folgt er den Eingebungen des Aberglaubens und seines Eigensinns. Leichtgläubig läßt er sich betrügen und bereitet sich so durch eigene Unvorsichtigkeit den Untergang. Er fällt durch den Wurfspieß eines christlichen Persers Surenas und empfiehlt selbst den Christen Jovian als seinen Nachfolger. Serapio, der mit Julians Tode seines Versprechens nicht gegen Rom zu kämpfen ledig ist, sagt Jovian Lebewohl, kehrt zu seinem Volke zurück, um bald mit ihm das Schwert zu kreuzen.

39. Wenn es scheinen konnte, daß alle Formen der dichterischen Behandlung Julians im 19. Jahrhundert bereits erschöpft waren, so brachte doch das Jahr 1894 noch eine eigenartige, nämlich die des symbolisch-romantischen, wenigstens stellenweis an ein Lustspiel anklingenden oder travestierenden dramatischen Gedichts. Ich meine Adam Traberts, „Kaiser Julian der Abtrünnige. Dramat. Gedicht" (1. Auflage, Wien 1894). Er will „das Widerliche", das dem Hasser des Kreuzes anhaftet, ins Dämonische umwandeln. Vorbild ist der Faust. Um zu erklären, wie Julian ein Abtrünniger geworden ist, nimmt er, wie das Mittelalter und das Jesuitendrama,[1]) seine Zuflucht zur Hölle. Julian ist nur ein Spielzeug der Geister der Hölle, welche sich seiner bemächtigt haben, um ihre durch das Christentum gebrochene Herrschaft wieder aufzurichten. Das sagt uns der erste Aufzug: „Das Parlament der Hölle." Luzifer, der König derselben, spricht zu den Teufeln und Hexen:

„Ihr kennt des Höllenreiches Noth:
Schon steht des röm'schen Reiches Aar

[1]) Vgl. S. 10 und S. 25 ff.

Im Dienst der Nazarenerschar.
Ein Ding, zwei Balken sind's aus Holz,
Statt Jupiters, seht Ihr es stolz
Als Siegesmal die Berge krönen
Und unsern Niedergang verhöhnen.
Vom Throne Constantins des Großen
Wird seinen Sohn der Tod verstoßen.
Er heißt Constantius und war
Für uns, wenn wir's bedenken klar,
Nicht gar so übel, wie Ihr wißt,
Kein echter, aber doch – ein Christ!
Ihm folgt sein Vetter Julian.
Zwar ward auch der im Christenwahn
Von dummen Mönchen auferzogen
Und gierig hat er eingesogen,
Was ihre Kunst als Weisheit bot.
Ich aber hab' für and'res Brot
Klug vorgesorgt und sorgsam breite
Ich um ihn her die rechte Weide.
Was je von Juden- und Heidenhänden
Geschrieben ward, das Kreuz zu schänden,
Das laß ich ihn in Hungersqual
Hinunterwürgen ohne Wahl.
So ward der Zweifel in ihm rege;
So bracht' ich ihn auf meine Wege.
Nun gilt's ihn wie in Stahl und Eisen,
Was unsre Kunst versteht, zu schweißen,
Und stürzen muß von seinem Streich
Das letzte Kreuz im röm'schen Reich,
Daß, was auf Erden kreucht und fleugt,
Sich wieder vor der Hölle beugt.“

Zur Hexe Krotenlore sagt er:

„Für ihn, den Cäsar Julian
Nimm die Gestalt der Venus an,
Umstrick' ihn schlau mit deinen Tücken,
Daß Gier und Taumel ihn berücken.“

Zu Asasel: „Du gehst nach Chalcis, Asasel,
Mir zu copiren ohne Fehl
In jedem Blick, in jedem Wort
Den großen Göttermacher dort
Und dann zum Schluß
Zum Cäsar hin, als Jamblichus,
Daß dich zum Meister er erwähle,[1])
Und dein er wird mit Lieb und Seele.“

---

[1]) Jamblichos von Chalcis hat auf Julian großen Einfluß geübt.

Die andern Teufel mahnt er die Christen teils zu verhöhnen, teils aufzureizen, teils zu verleumden.

„So wird das Christenthum zum Spotte
Und Hahnrei-Zeus zum höchsten Gotte."

So erscheint denn auch Julian als eine jämmerliche, teils schwärmerische, teils heuchlerische, teils lächerliche Person. Der nächste (2.) Aufzug zeigt ihn in seinem Arbeitszimmer in Paris meditierend:

O Wahrheit, errette mich Kranken,
Daß mich nicht erdrücke die Last der Gedanken,
Du Lichtgeborne, o komm, erscheine,
Daß du mir lösest die dunkle Frage:
Wozu ich die Fesseln des Daseins trage.
Was ist die Wahrheit? Der Nazarener,
Der Gott sich nannte und Gottes Versöhner?
Ein Gott, der, wenn ihn der Jude schlug,
Die Schmach und Schande feigherzig trug
Und wehrlos am Kreuz sich ließ ermorden,
Statt zu vernichten die Mörderhorden?
O nein, Ihr predigt dem Cäsar vergebens,
So feige Geduld als die Krone des Lebens.
Ist's Wahrheit, was mir der schlaue Kaiser
Zu glauben gebeut, als Kluger und Weiser?
Er, der die Märchen der Mönche hütet,
Den Mord verdammt und Dolche mietet
Für mich, der zu ihm als Nächster ich stehe?
Das Blutmeer, das um den Thron ich sehe,
Mir scheint es zu rufen: O Kaiser, du lügst!
Doch wie du selber die Welt betrügst,
So zahl' ich mit Lug die Lüge dir.
Noch heuchl' ich – Ihr Götter, vergebt es mir! –
Zu glauben dem Kläffer im heiligen Amt,
Der heute laut den Arius verdammt
Und morgen, wenn es der Kaiser begehrt,
Den gestern Verdammten als göttlich verehrt.
Dir, Mutter, machte das Kreuz das Leben schwer,
Und wenn ich's zerbreche, narrt keinen es mehr.

Mit diesen Worten sucht er ein kleines Kreuz, welches er von seiner Mutter geerbt hat, zu zerbrechen. Es bleibt unversehrt. Er ruft die Olympier:

„Kommt! in reiner Schöne
Zu trösten die Weisen der Menschensöhne,"

zuletzt Venus. Da erscheint ihm Krotenlore als diese. Julian verlangt, daß sie das Kreuz zerbreche, wenn er sie nicht für bloßen

Schein halten soll. Er dringt mit dem Kreuz auf sie ein, sie weicht bebend zurück und entflieht. Er schleudert ihr das Kreuz nach. Da entsteht plötzlich Dunkel mit Donner und Blitz. Die Szene ändert sich. Julian sieht sich in einer wüsten Felsengegend. Auf dem höchsten Felsen steht Luzifer als Zeus. Julian sinkt vor ihm aufs Knie, während Luzifer-Zeus zu ihm spricht:

Du bist es, den sich das Fatum erkoren;
Doch besser wärest du niemals geboren,
Wenn jetzt sich unter des Schicksals Bürde
Dein Geist als Schwächling erweisen würde.
Der Ruhm ist's, der die Kraft dir stähle;
Und daß sein Zauber dir nimmer fehle,
Schlag die Germanen! Ich helfe dir siegen.
Dann laß als Cäser die Adler fliegen
Und gib den helfenden Göttern die Ehre.
Glaubst du an Zeus? Julian, sprich!"

Julian auf den Knien:

„O Vater Zeus, ich glaub' an dich."

Luzifer:

„Und willst du begründen mit deinem Schwerte
Bis zu den letzten Schranken der Erde
Dein und der Olympier ewiges Reich?"

Julian:

„Ich will! Ihr Götter, ich schwör' es euch."

Abermals wandelt sich die Szene unter Donner und Blitz. Julian liegt besinnungslos auf dem Boden in seinem Zimmer. Langsam sich erhebend spricht er:

„Das war kein Traum. Das ist – ich weiß –
Befehl und Verheißung vom ewigen Zeus.
Olympier Zeus, o mache die Erde
Erzittern vor mir und meinem Schwerte.
Die ewigen Sterne, sie seien dein!
Das Rund der Erde sei mein, sei mein!" [1])

Auch der dritte Aufzug versetzt uns in Julians Arbeitszimmer. Er selbst ist auf dem Zuge gegen die Germanen. Während seiner Abwesenheit bilden Asasel-Jamblichus, Maximus, Julians früherer Erzieher, Artisius und Gabio den Regentschaftsrat. Asasel-Jamblichus sitzt an Julians Schreibtisch. Er spricht:

---

[1]) Nachgebildet dem letzten Verse des Epigramms auf die Statue Alexanders des Großen Anthol. Plan. IV, 120.

„In wenig Wochen hat sich dieser Cäsar vom Bücherwurm zu einem tapferen Soldaten entwickelt und von dem tapferen Soldaten in den genialen Feldherrn umgewandelt.

So reift er zum Helden heran, dem die Ausführung all unsrer Pläne ein Kinderspiel sein wird. Ich fürchte nur, daß es ein schweres und vielleicht unmögliches Stück Arbeit sein wird, ihn aus seinem Humanitätsdusel herauszubringen. Er will das Christentum vernichten, ihm dabei aber nicht wehe tun.“

Maximus rechtfertigt dies:

„Wer das Nazarenertum vernichten will, der muß, wie unser Freund sagt, die Christen moralisch corrumpieren. Das wirkt mit viel größerer Sicherheit als Feuer und Schwert.“

Sobald die Legionen aus dem Kriege mit den Germanen zurückgekehrt sind, werden sie den Julian zum Imperator ausrufen:

Artisius:

„Das wäre Bürgerkrieg. Kann Julian den wollen?“

Jamblichus:

„Julian ist eitel wie ein Pfau und mit uns einverstanden. Die Legionen sind auch schon in unserm Sinne bearbeitet und thun lustig mit. Jetzt thut das eine noth, dahin zu wirken, daß sich auch alles Volk für Julians Erhöhung erklärt. Zu diesem Zwecke setzen wir eine Anzahl alter Weiber an die Kreuzwege und lassen sie, wie aus göttlicher Eingebung, schreien: „Julian Augustus, sei gegrüßt! Sei gegrüßt, Julian Imperator!“

Alsbald erscheint Julian:

„Da bin ich schon
Als meines dritten Sieges eigner Bote.
Auch ich darf schreiben jetzt
Auf eh'rnen Säulen, daß ich kam und siegte,
Ja, daß ich schneller noch als Cajus Julius
Und glänzender gesiegt als dieser Große.
Zeigt den Schmachbefehl mir, meine Legionen
Dem Kaiser heimzusenden für die Perser.
Noch muß den Schein ich des Gehorsams wahren.“

Die Soldaten rufen ihn zum Augustus aus und Gabio kommt mit seinem Raben, der „Hoch Julianus Imperator“ krächzt.

Julian: „Die Götter wollen's, und ich beuge mich.
Eil', Artisius,
Dem Kaiser zu vermelden, was du hier geseh'n.
Vermeld' es treu und grüße mir den Vetter,
Dem ich ein kindlich Herz bewahren werde.“

Alsbald meldet Maximus:

„Der Bote, den du nach Byzanz entsandtest, ward im selben Augenblicke,
Da er sein bäumend Roß bestieg, herabgeschleudert
Und blieb, ein Todter, stumm im Grase liegen.“

Julian: „Ein neues Zeichen senden mir die Götter.
Sie haben mir's in Gnaden längst verkündet:
„Der Kaiser stirbt zugleich mit deinem Boten."
Artisius starb, Constantius ist todt,
Und ohne Bürgerkrieg ist mein sein Thron."

Treffend wird der ganze Hergang als „Komödie" bezeichnet in dem Zwiegespräch, welches zwei Offiziere auf dem Marsche gegen Konstantinopel führen. Der eine sagt: „Eine Komödie des Aristophanes-Jamblichus steckt dahinter mit dem schönen Titel: „Wie wird man Kaiser?", der andere: „Der Erfolg des Stückes ist mehr als allen anderen dem Schauspieler zu danken, der mit so großer Meisterschaft die Hauptrolle spielt. Gestern hat er sich förmlich auf das Anblasen des Opferfeuers eingeübt."

An Travestie grenzt die Fassung „des neuen Reichsgesetzes".

„In den Philosophenschulen des Reichs dürfen nur die Unterricht geben und nehmen, die an die Götter und Göttinnen unserer Frommen nachweisbar glauben und an den Opfern theilnehmen. Griechische oder lateinische Dichter und Philosophen zu erklären ist den Nazarenern auch in ihren Privatwohnungen bei Strafe der Verbannung untersagt. Die wegen Ketzerei aus ihren Aemtern vertriebenen Bischöfe und Presbyter der Christen werden in ihre Aemter wieder eingesetzt und vom Staate darin geschützt."

Jamblichus ruft die Nacht und die Geister des Höllenreichs zur Vertilgung der Christen auf, und als man alsbald von überallher „Nieder mit den Christen" und das Wehklagen vertriebener Christen hört, ruft er mit lautem Hohngelächter:

„So hab ich mich gefunden bei mir selbst.
Das ist dein Werk, du alter Asasel!
Der Teufel freut sich seiner Höllenlaune."

In starkem Gegensatze steht hierzu der Ernst des folgenden Zwiegespräches zwischen Julian und der Christin Eulalia:

Julian: „Du glaubst! Allein, o Kind, aus welchem Grunde?
Kann eine Jungfrau einen Sohn gebähren?"
Eulalia: „Niemals, o Herr, als nur durch Gottes Wort".
Julian: „Doch wer dies Kind dir so zum Gott gedichtet,
Er stahl dies Märchen aus der Götterlehre
Der alten Weisen, die ihr Heiden nennt."
Eulalia: „Doch hier im Herzen steht in gold'ner Schrift
Der Name Jesu, der aus Noth und Sünde
Die Menschen löst zu stiller Seelenfreude.
Du hast einst schwer gelitten,
Und die dir wehgethan, sie hießen Christen.

Das hat das Herz dir und den Sinn verbittert.
Rachsüchtig zürnst du drum dem Gott der Liebe,
Statt zu vertrau'n in Demuth seiner Güte.
Entsag' den Göttern!«

Julian: »Hinweg! Sonst laß ich peitschen dich.«

Wiederum lächerlich erscheint Julian im letzten Akt in dem Bericht des Jovian über den Feldzug in Persien:

Stets befahl sein lautes Fluchen
Den unsichtbaren Feind zu suchen,
Den zu vernichten Odins Rabe
Und Zeus ihm selbst versprochen habe.
Er will den Magen
Des Opferstiers zuvor befragen,
Zeigt eine Leber mit zwei Häuten,
Ruft laut: »Da sieh mein Siegespfand!«

In der Schlacht wird Maximus getötet, Jamblichus verschwindet, als auf schwarzer Wolke das Kreuz erscheint, das wie der Vollmond strahlte, als hätt' ein Abgrund plötzlich ihn verschlungen. Julian selbst wird von einem schweren Stein an der Stirn getroffen, entreißt einem Legionar das Schwert und will wieder in die Schlacht stürmen. Jovian entwindet es ihm. Da schreit er:

»Erschlag, o Zeus, den Schurken Jovian
Und »Fluch dem Kreuze!« schwör' ich dir auf's neue.«

Und von einem Pfeile aus einem Busche getroffen:

»Nur Fluch dem Kreuze!
O Nazarener, ja, du hast gesiegt.«

Jovian von den Legionen zum Kaiser ausgerufen spricht:

»Ich bin ein Christ. Wollt ihr ein christlich Reich?
So tilgt den Frevel, der dem Kreuz geflucht!«

40. Allem Anschein nach aber wird Julian ein anziehender Stoff auch für das 20. Jahrhundert bleiben. Sind es doch gerade wieder die religiösen Fragen, welche die Gegenwart stark bewegen.

Und wie wunderbar, das erste Juliandrama des neuen Jahrhunderts hat wieder einen Jesuitenpater zum Verfasser und ist zur Aufführung auf Vereins- oder Gesellschaftsbühnen bestimmt.

Es führt den Titel: »Galiläer, du hast gesiegt«.[1]) Verfasser ist Johannes Mayrhofer S. J.

[1]) Münster in Westfalen, Verlag der Alphonsus-Buchhandlung. Neue Vereins- und Gesellschaftsbühne. 3 Bändchen (1902).

In Wahrheit ist es kein Drama, sondern nur ein dramatisches Bild, wie es auch der Verfasser als „ein Bild aus dem vierten Jahrhundert“ bezeichnet, in zwei Szenen. Die äußerst beschränkte Handlung spielt nur wenige Tage vor der Schlacht, in welcher Julian, in einen Hinterhalt gelockt, seinen Tod findet. Er ist nicht nur ein Reaktionär, der sich dem Rad der Zeit entgegenwarf und es rückwärts drehte (S. 8), sondern auch ein Spielball der schwarzen Zauberkunst, mit der Epiphanes, der Astrolog, ihn umgarnt hat. So wird er zum Bösewicht. Er befiehlt, eine christliche Kirche wieder in einen Tempel des Ares umzuwandeln, und als Elpidius sich zum Schutze vor diese stellt, gibt er ihn dem fanatischen Epiphanes preis. Cornelius bittet für das Leben seines Sohnes, Julian will nur dann Begnadigung zugestehen, wenn Cornelius den Christenglauben abschwöre. Da dieser sich weigert, wird Elpidius von zwei Rossen zerrissen. Den Artemius, seinen Tribunen, der ihm Vorhaltungen darüber macht, läßt er als Verräter hinrichten.[1]) Den Galiläer fordert er heraus zum Kampf mit sich und seinen Göttern und so fällt er, „vielleicht daß er ein Beispiel sein soll, wie keine Macht mit Christus siegreich streitet“ (S. 26). Einst hat er geglaubt: „Die Sterne lügen mir nicht“, tödlich getroffen muß er rufen:

„O, die Sonne sinkt, die Sonne meines Glücks und meiner Götter.
Wie wird mir — es ist aus — o Galiläer, du hast gesiegt“ (S. 29).

Jovian wird zum Kaiser ausgerufen und spricht:

„Ich nehm' es an, doch nur in Christi Namen.
Die Götter helfen nicht, der Segen ist
Im Kreuze nur. Die Kreuzesfahne soll voran uns schweben,
Und Christus weih'n wir Arbeit, Blut und Leben.“

41. Das folgende Jahr brachte einen Julian-Roman von dem Russen Dmitry Sergewitsch Mereschkowski, ins Deutsche übersetzt von Carl von Gütschow.[2]) Der Verfasser bezeichnet denselben als biographischen Roman, ist aber mit dem Historischen zu frei umgesprungen. Demnach ist es auch hier (vgl. S. 106) nicht möglich auf den gesamten Inhalt des Romans einzugehen, sondern es können nur gewisse Hauptpunkte herausgehoben werden.

Julian hat eine freud- und trostlose Jugend verlebt. Der Mönch Eutropios ist sein Lehrer gewesen, und er ist selbst Mönch

[1]) Vgl. S. 5, Anm. 2. S. 28. 32. 35. [2]) D. S. Mereschkowski, Julian Apostata, Der letzte Hellene auf dem Throne der Cäsaren, ein biographischer Roman, deutsch von Carl von Gütschow, Leipzig 1903. Die Zeitschrift La España moderna (1904. 1 Agosto) bringt eine spanische Übersetzung.

geworden. Der Einfluß des Jamblichus aber, des Libanios, dessen Werke er nächtelang in der Bibliothek zu Pergamon studiert, der später — gegen alle geschichtliche Wahrheit — als eingebildeter, ja aufgeblasener Philosoph erscheint (S. 262. 266), des Maximos, den er als siebzigjährigen Greis in Ephesos kennen lernt, bestimmen ihn, sich zum Hierophanten weihen zu lassen und sich von Christo loszusagen. Allmählich geberdet er sich mehr und mehr als der „Antichrist", wie ihn ein Soldat nennt (S. 176). Als Cäsar bringt er es fertig die bigotte Helena angesichts des Krucifixus zu vergewaltigen, weil die Gattin eines römischen Cäsar nicht die Braut Christi sein könne (S. 153). Als Imperator reißt er das Kreuz aus dem Labarum und ersetzt es durch das Bild des Mithras (S. 175). Die entgegengesetzte Entwicklung macht die begabte Heidin und Bildhauerin Arsinoe durch. Einst hat sie zu Julian gesprochen: „Schäme dich nicht zu lügen. Besser lügen als sich selbst demütigen" (S. 104). Dann aber gelangt sie zur Selbsterkenntnis und Selbstüberwindung. Sie wird Christin und Nonne. Jetzt begehrt er sie zur Gemahlin, wird aber zurückgewiesen (S. 227), wie er nachher ihre Bekehrungsversuche zurückweist. Er stirbt angesichts der aufgehenden Sonne mit dem Worte: „Ich gleiche dir, Helios!"

Unverkennbar ist der Einfluß der Ideen von Ibsen.[1]) Denn auch hier spricht Maximos zuerst zu Julian: „Vereinige, wenn du es kannst, die Wahrheit des Titanen mit der des Galiläers, und du wirst größer werden als alle von irdischen Frauen Geborenen" (S. 73), dann aber auch: „Die Götter existieren nicht. Du stehst allein da" (S. 231). Aber auch der Mystizismus Ibsens bekundet sich in den Worten des Maximos: „Ich bin nicht zum ersten Male in der Welt; ich bin der Namenlose. Du bist ein Kind meiner Weisheit. Geh, stirb für den Unbekannten, den Kommenden, den Heiland."

42. Mit einer der stärksten Verherrlichungen Julians schließt die Reihe der Dichtungen in dem Drama der bald nach der Veröffentlichung am 25. August 1904 verstorbenen österreichischen Schriftstellerin Marie von Najmájer, „Kaiser Julian, Wien 1904".[2])

---

[1]) Vgl. oben S. 79. [2]) In einem Nachwort (S. 132) sagt die Verfasserin: „Dieses Trauerspiel ist, als es seinerzeit von einem Wiener Theaterdirektor bei der Zensur eingereicht wurde, ganz verstümmelt mit der Erlaubnis der Aufführung zurückgekommen. Der Ausspruch aus dem Evangelium am Ende, jeder Hinweis auf Christus, waren gestrichen. Natürlich verzichtete ich lieber darauf mein Werk aufgeführt zu sehen."

Die Verfasserin sagt selbst im Nachwort, daß sie den Helden als den edlen, hochstehenden und herzensfrommen Menschen geschildert habe, der er war, als den Geistesaristokraten, der nur für die christliche Lehre von Gleichheit vor Gott, von Demut und Mitleid kein Verständnis gehabt habe. Aber diese Verherrlichung ist doch stark auf Kosten der geschichtlichen Wahrheit erfolgt. So zunächst in bezug auf die Erlangung der Kaiserkrone.

Als der bei Straßburg besiegte König der Alemannen Chnodomar den Julian bittet: „O sende mich nicht nach Mailand vor das Antlitz des feigen Konstantios! Du hast gesiegt! Du bist der Kaiser", und die römischen Krieger bei diesen Worten an ihre Schilde schlagend begeistert rufen: „Heil unserm Kaiser Julian!", wehrt dieser das streng ab. Auch als Konstantios ihn in einem Schreiben des Verrates bezichtigt, zerreißt er seinen Mantel und will nicht länger Cäsar sein. Als die Soldaten ihn darauf wieder zum Kaiser ausrufen und ein Fahnenträger seine Goldkette als Diadem um sein Haupt schlingt, reißt er sie ab und stürzt hinweg. Ja selbst auf die Erscheinung des römischen Genius hin bleibt er, anders als bei Dahn, treu. Und davon läßt er sich auch nicht abbringen, als Nebridius, der Befehlshaber der Leibwache, ihn für verhaftet erklärt und die von Ammianus zu Hilfe gerufenen Krieger ihn wieder zum Kaiser ausrufen. Erst als in diesem Augenblicke ein Eilbote meldet: „Kaiser Konstantios ist tot – vom Fieber hingerafft. Er hat dich sterbend zu seinem Nachfolger ernannt," ruft er, die Arme zum Himmel hebend: „Unbefleckt, Ihr Götter, empfang' ich von Euch die höchste Erdenmacht.". So fühlt er sich auch über den Vorwurf des Abfalls vom Christentum erhaben. Als Basilius, sein ehemaliger Mitschüler, zu ihm vorwurfsvoll sagt: „Damals (in Athen) warst du noch ein Christ", entgegnet er: „Im Herzen nie! Das Bekenntnis ward mir in Kappadozien aufgezwungen durch Galiläer, die Geschöpfe des Konstantios," ebenso wie zu Eusebia: „Ich wollte keine Vorwürfe über meinen vermeintlichen Abfall von eurer Kirche, der ich nie innerlich angehörte."

So bezeugt ihm auch sein Lehrer Libanios: „Er kann nur Reines wollen." So konnte er auch eine Helena, obwohl sie ihn wie sich selbst mit seinem „Abfalle" quälte, zu seinem Weib emporheben – denn „sie war jungfräulich rein" – nicht aber nach ihrem Tode die buhlerische, befleckte Eusebia, die Witwe des

Konstantios, trotzdem sie ihm zu Füßen sinkend spricht: „Nimm mich hin! Denn du bist mein Gott — ich kenne keinen Gott außer dir.“ So zieht es ihn mächtig zu Ranhild, der reinen Tochter des Chnodomar,[1]) die er zuerst im verklärenden Lichte des Sonnenscheins Kräuter auf den Opferstein unter einer Eiche streuend erblickt und „Bist du es – heilige Jungfrau, blauäugige Athene?“ angeredet hat, wie es diese wiederum zu ihm zieht. Obwohl sie am Drachenhelm und den Feueraugen den Feldherrn der Feinde Julian erkannt hat, rief es doch in ihr: „Beschütze, heilige Sonne, den Julian! Er ist dein.“ Ungekränkt übergibt er sie ihrem von ihm gefangenen Vater, erlaubt, daß sie als Freie dem Vater in die Gefangenschaft folgt und in die Heimat zurückkehrt, wenn sie will. Nachdem ihr Vater sich in Mailand den Tod gegeben hat, um nicht vor dem Kaiser zu erscheinen, entzieht sie sich der Bewerbung des Alemannenfürsten Hortar durch die Flucht, kommt nach Paris, wird von der Christin Publia aufgenommen und vom Bilde des leidenden Gottessohnes, des Freundes der Betrübten und Armen, getroffen, wird sie selbst Christin, wallfahrtet mit Publia nach dem heiligen Lande, begleitet auf Veranlassung des Basilius das Heer des Kaisers auf dem Perserzuge, um die Verwundeten zu pflegen, und wird deren guter Engel. So trifft sie wieder mit Julian zusammen, gesteht, daß sie ihn liebte, als Christin aber der Liebe zu ihm, dem Abgefallenen, entsagt hat. Obwohl erzürnt, daß die Christen den Leichnam des Babylas in die Hauptkirche von Antiochia tragen, macht er sich doch nicht den Rat des Maximus, den Leichnam in den Orontes zu werfen, zu eigen, sowie er Ranhild erblickt hat. Mit einem langen Blick auf sie, läßt er langsam den Arm sinken. Sie betet: „O Heiland der Welt, erscheine auch diesem neuen Saulus und schaff' ihn zu einem Paulus, den feurigen Apostaten zum begeisterten Apostel um! Beschütze das Heil, das Du uns brachtest, vor der Zerstörung durch ihn!“ Da wird Julian verwundet auf der Bahre hereingetragen. Sie hilft die Wunde verbinden. Er erkennt sie: „Erscheinst du mir wieder, heilige Jungfrau, blauäugige Athene?“ und läßt sich von ihr den letzten Wassertrunk reichen. Während Valentinian spricht: „Ich betrauere ihn doppelt, denn den Abtrünnigen trifft ewige Verdammnis“, und

---

[1]) Hier zeigt sich eine Berührung mit v. Wieser. Vgl. oben S. 96.

Hormisdas, der christliche Perser, sich nur zu dem Troste aufschwingt: „Vor Gott kann auch dem Irrenden Vergebung werden," spricht sie aus der Tiefe des Herzens und Glaubens das volle „Selig" über den Toten aus: „Ihm ist schon vergeben. Selig, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen!"[1])

Wie sich die Verfasserin im Nachwort gegen Ibsen wendet – ungerecht übertreibend, wenn sie sagt, er habe das Zerrbild, das seine Feinde, besonders Gregor von Nazianz, von Julian entworfen haben, blind nachgezeichnet –, so hat sie Julian auf Kosten des Maximos verherrlicht. Einmal läßt sie dem „prächtig gekleideten", eiteln Gaukler und Fanatiker eine Zurechtweisung durch Libanios, den einfachen Philosophen, der sich weigert ein Hofmann Julians zu werden, zukommen, wenn er zu Maximos spricht: „Du hast dem Julian in Nikomedien im Tempel der Diana angeblich Wunder vorgeführt. Ich will das Ansehen der griechischen Philosophie aufrecht erhalten und mehren in einer Zeit des Aber- und Unglaubens. Denn der Götterglaube ist tot. Gaukler wirken rascher als Weise." Und zuletzt muß er ein vernichtendes Wort Julians über sich ergehen lassen. Als Julian sterbend gesagt hat: „Bald werde ich den Schleier der Isis lüften," weiß Maximos nichts zu sagen als: „Ach Herr, vielleicht ist das Nichts hinter dem Schleier. Was wissen wir von den Göttern?", muß aber nun hören: „Wenn du mir einst in Ephesus solches verkündet hättest – so wäre ich nie dein Jünger geworden."

Um so erhabener, um so reiner, um so tiefer ist das religiöse Empfinden und das Streben Julians. Als der erste Sonnenstrahl am Himmel jenseits des Rheins erscheint, kniet er nieder und betet[2]) zum Eingeborenen Sohn des Einen, Abglanz seiner uns unfaßbaren Herrlichkeit. „Führe mich durch meine Dornenwege siegreich dem hohen Ziele zu. Laß mich immer Deine Nähe fühlen!" Seine Mission bezeichnet er, auf den Kaisertron erhoben, im Selbstgespräch: „Die Götter haben mich gesandt, um als Hoherpriester und Kaiser zugleich das erschütterte Weltreich in seiner alten Erhabenheit herzustellen und die Menschen wieder ihrem Dienste zuzuführen. „Gedenke dessen, Julian! Denn die Zeit deines Wirkens ist kurz"

[1]) Hier zeigt sich eine Berührung einerseits mit Adam Müller (vgl. S. 43, Anm. 1), andrerseits mit Dittmar. Vgl. S. 102. [2]) Vgl. Eichendorff S. 53 und Boruttau S. 65.

kündete der Genius und eine innere Stimme sagt es. Ich will Dein Reich hienieden befestigen, dann nimm mich auf zu Dir, Helios!" Zwar kann er diese Mission nicht erfüllen, ohne Christus und die Galiläer zu bekämpfen – mit Spott über den toten Zimmermannssohn, mit Ernst in der Schrift gegen die Galiläer, welche er in der Nacht vor seinem Tode vollenden will –, aber die Christen sind ihm nur geistig blind. „Zieht alle in Frieden, ihr Verblendeten!" ruft er dem Maris von Chalcedon zu, der den Blitz des Himmels auf den Renegaten niedergerufen hat. So stirbt er auch ruhig und hoffnungsvoll:[1]) „Nimm zurück, Erde, was du mir geliehen hast! Die Seele kann erst von den Fesseln des Körpers befreit wahrhaft glücklich sein." „Ich sterbe ohne Reue, weil ich ohne Schuld gelebt habe. Beweint nicht einen Fürsten, der unter die Sterne versetzt wird".

[1]) Nach Amm. Marc. XXV 3, 15 ff. Vgl. oben S. 42 f.

Heines Beziehungen zu Victor Hugo.

Von

Paul Besson (Grenoble).

Daß Heinrich Heine und Victor Hugo nicht auf besonders freundschaftlichem Fuße standen, ist eine wohlbekannte Tatsache. Hugo zwar hat sich, so viel ich weiß, nirgends unmittelbar über Heine ausgesprochen. Weder in seinen Werken noch in seinem, übrigens recht dürftig (1896—98 bei C. Levy) herausgegebenen Briefwechsel wird Heine nur genannt. Dagegen hat Heine aus der feindseligen Gesinnung, die er gegen Hugo hegte, kein Hehl gemacht, und an mehreren Stellen seines „Salons" und seiner „Lutezia" den französischen Dichter meist in wenig schmeichelhafter Weise erwähnt. Solche Stellen hat sich denn auch Ed. Biré, der bekannte Biograph und Verlästerer Hugos, nicht entgehen lassen, und zitiert dieselben mit sichtlichem Wohlbehagen in seinem „Victor Hugo après 1830" (natürlich nach der französischen Ausgabe der Werke Heines). Wodurch diese Spannung zwischen Heine und Hugo veranlaßt wurde, war bisher unbekannt, und ich bin leider nicht imstande die Ursachen derselben ganz aufzuhellen. Wohl aber dürfte es zunächst beachtenswert sein, festzustellen, daß Heine keineswegs von vornherein gegen Hugo eingenommen war, sondern daß seine Stimmung erst zwischen 1831 und 1843 allmählich feindselig wurde und in späterer Zeit in immer bittreren Ausdrücken hervortrat. Dies scheint mir namentlich aus einer Vergleichung zwischen dem deutschen und dem französischen Texte der betreffenden Stellen des „Salons" und der „Lutezia" hervorzugehen, wobei zu beachten ist, daß in der bedeutend späteren französischen Fassung alle Stellen sorgfältig ausgemerzt sind, in welchen Heine ursprünglich seine Anerkennung für Hugo

aussprach, während die boshaften Auslassungen und Bemerkungen stehen geblieben sind.

Wenn ich nicht irre, findet sich bei Heine die erste Erwähnung Hugos in den „Vertrauten Briefen an August Lewald über die französische Bühne, geschrieben im Mai 1837."[1]) Dort heißt es:

„Ja, Victor Hugo ist der größte Dichter Frankreichs und, was viel sagen will, er könnte sogar in Deutschland unter den Dichtern erster Klasse eine Stellung einnehmen: Er hat Fantasie, und Gemüt und dazu einen Mangel an Takt, wie nie bei Franzosen, sondern nur bei uns Deutschen gefunden wird. Es fehlt seinem Geiste an Harmonie, und er ist voller geschmackloser Auswüchse, wie Grabbe und Jean Paul. Es fehlt ihm das schöne Maßhalten, welches wir bei den klassischen Schriftstellern bewundern. Seine Muse, trotz ihrer Herrlichkeit, ist mit einer gewissen deutschen Unbeholfenheit behaftet. Ich möchte dasselbe von seiner Muse behaupten, was man von den schönen Engländerinnen sagt: sie hat zwei linke Hände."[2])

Das ist so übel nicht, und trotz des ironischen Schlußsatzes, konnte sich Hugo mit dieser Anerkennung seines Genies vollkommen zufrieden geben. Wenn wir mit diesem ursprünglichen, deutschen Text die französische Fassung vergleichen, so stellt sich heraus, daß der Satz, in welchem Hugo der größte Dichter Frankreichs genannt ist, einfach gestrichen ist. Der betreffende Absatz beginnt in der französischen Ausgabe mit den Worten: „Victor Hugo a de l'imagination, le pouvoir créateur . . . etc."[3]). Diese Übersetzung erschien zum erstenmal 1857. Zwischen 1837, dem Jahre der Veröffentlichung der deutschen Ausgabe der „Vertrauten Briefe", und seinem Tod (1856) hatte also Heine aufgehört, V. Hugo für den größten Dichter Frankreichs anzusehen. Wann ist diese Meinungsänderung eingetreten? Im folgenden will ich versuchen, auf diese Frage zu antworten und wir werden sehen, daß Heine keine neunzehn Jahre brauchte, um über V. Hugo viel strenger zu urteilen, als es 1837 geschah. Ehe wir uns anderweitig umsehen und andere Zeugnisse beibringen, ist es lehrreich, noch eine zweite Stelle aus demselben Brief an Lewald (es ist der 6.) zur Vergleichung heranzuziehen. Diese Stelle lautet:[4])

„Die besten Tragödiendichter der Franzosen sind noch immer

---

[1]) In Elsters Ausgabe, IV, 487 – 561. [2]) Elster IV, 526. [3]) H. Heine. De la France, Nouvelle édition, Paris. Michel Lévy 1873, S. 296. [4]) Elster IV, 524.

Alexander Dumas und Victor Hugo. Diesen nenne ich zuletzt, weil seine Wirksamkeit für das Theater nicht so groß und erfolgreich ist, obgleich er alle seine Zeitgenossen diesseits des Rheins an poetischer Bedeutung überragt. Ich will ihm keineswegs das Talent für das Dramatische absprechen, wie von vielen geschieht, die aus perfider Absicht beständig seine lyrische Größe preisen. Er ist ein Dichter und kommandiert die Poesie in jeder Form. Seine Dramen sind ebenso lobenswert wie seine Oden . . . Victor Hugo ist überhaupt hier in Frankreich noch nicht nach seinem vollen Werte gefeiert. Deutsche Kritik und deutsche Unparteilichkeit weiß seine Verdienste mit besserem Maße zu messen und mit freierem Lobe zu würdigen. Hier (d. h. in Frankreich) steht seiner Anerkennung nicht bloß eine klägliche Kritikasterei, sondern auch die politische Parteisucht im Wege. . . usw.“

Ziehen wir nun den französischen Text zur Vergleichung heran, so finden wir, daß der Satz, wo es heißt, daß Hugo „alle seine Zeitgenossen diesseits des Rheins an poetischer Bedeutung überragt“ in der französischen Fassung fehlt. Ebenso fehlt im folgenden Absatz die Stelle, an der Heine bedauert, daß Hugo „in Frankreich noch nicht nach seinem vollen Werte gefeiert“ werde. Das Ganze ist bedeutend abgekürzt und erscheint in folgender Gestalt:

„Les meilleurs poètes tragiques en France sont toujours, jusqu'à ce moment, Alexandre Dumas et Victor Hugo. Je nomme celui-ci en second, parce que son activité n'est ni aussi grande ni aussi heureuse que celle de son rival.“[1])

Man sieht: offenbar ist der Übersetzer (jedenfalls nach Heines eigenem Wunsch) geflissentlich bestrebt, alles auszuscheiden, was im deutschen Text für Hugo schmeichelhaft ist, und behält in der französischen Fassung nur die Stellen bei, die für den berühmten Dichter mehr oder weniger unangenehm klingen. Bereits 1843 finden wir übrigens bei Heine wenigstens eine Stelle, die einen deutlichen Beweis für den Umschwung liefert, der schon damals in Heines Meinung über Hugo stattgefunden hatte. Ich meine, den wohlbekannten Passus in der „Lutezia“, wo Heine über die Aufführung von Hugos „Burggrafen“ berichtet. Daselbst nennt er bekanntlich dieses Stück „den Abhub unserer romantischen Küche, versifiziertes Sauerkraut“ und fährt dann fort:

[1]) De la France, S. 294.

„Ich will kein Wort verlieren über den Wert dieses unverdaulichen Machwerks, das mit allen möglichen Prätensionen auftritt, namentlich mit historischen, obgleich alles Wissen Victor Hugos über Zeit und Ort, wo sein Stück spielt, lediglich aus der französischen Übersetzung von Schreibers „Handbuch für Rheinreisende“ geschöpft ist . . . Sein Werk zeugt weder von poetischer Fülle noch Harmonie, weder von Begeisterung noch Geistesfreiheit; es enthält keinen Funken Genialität, sondern nichts als gespreizte Unnatur und bunte Deklamation. Eckige Holzfiguren, überladen mit geschmacklosem Flitterstaat, bewegt durch sichtbare Drähte, ein unheimliches Puppenspiel, eine große, krampfhafte Nachäffung des Lebens; durch und durch erlogene Leidenschaft.“[1])

Natürlich ist diese derbe Abfertigung in der französischen Übersetzung der „Lutezia“, deren erste Ausgabe im Jahre 1855 erschien, getreulich wiedergegeben,[2]) denn so was stimmte zu gut mit Heines späteren Gesinnungen, als daß er es hätte irgendwie ändern wollen. In derselben „Lutezia“ findet sich noch eine andere Stelle, die allerdings einer späteren Zeit (1854) entstammt, die aber in ihrer Herbheit und rücksichtslosen Schroffheit charakteristisch ist für die späteren schlechten Beziehungen Heines zu Victor Hugo. Es heißt daselbst folgendermaßen:

„George Sand in Prosa und Alfred de Musset in Versen überragen in der Tat den so gepriesenen Victor Hugo, der mit seiner grauenhaft hartnäckigen, fast blödsinnigen Beharrlichkeit den Franzosen und endlich sich selbst weiß machte, daß er der größte Dichter Frankreichs ist. Ist dies wirklich seine eigene fixe Idee? Jedenfalls ist es nicht die unsrige. . . Er ist gemacht, verlogen, und oft im selben Verse sucht die eine Hälfte die andere zu belügen! er ist durch und durch kalt, wie nach Aussagen der Hexen der Teufel ist, eiskalt sogar in seinen leidenschaftlichsten Ergüssen; seine Begeisterung ist nur eine Fantasmagorie, ein Kalkül ohne Liebe, oder vielmehr er liebt nur sich; er ist ein Egoist, und damit ich noch schlimmeres sage, er ist ein Hugoist. Wir sehen hier mehr Härte als Kraft, eine freche eiserne Stirn und bei allem Reichtum der Fantasie und des Witzes dennoch die Unbeholfenheit eines Parvenüs oder eines Wilden, der sich durch Überladung und unpassende

[1]) Elster VI, 344–45. [2]) H. Heine, Lutèce, Paris, Michel Lévy 1892, S. 303.

Anwendung von Gold und Edelsteinen lächerlich macht: kurz, barocke Barbarei, gellende Dissonanz und die schandhafteste Difformität."[1])

Auch diese Stelle durfte naturgemäß in der französischen Übersetzung nicht fehlen und wir finden sie treu übersetzt in „Lutèce" (S. 53–54).

Soweit über den Umschwung, der sich ganz deutlich in Heines Urteil über V. Hugo vollzogen hat. Über die Ursachen desselben können wir nur Vermutungen aufstellen. Persönliche Reibungen werden wohl die Hauptsache dabei getan haben; Heine dagegen gab sich den Anschein, als ob sein deutscher Patriotismus mit im Spiele gewesen sei und wesentlich zu seiner Abwendung von V. Hugo beigetragen habe. Wenigstens steht in dem Abschnitt, wo von den „Burggrafen" die Rede ist, ein Satz, der etwas Ähnliches anzudeuten scheint.

„Hat der Mann, der vor einem Jahr[2]) in öffentlicher Akademie zu sagen wagte, daß es mit dem deutschen Genius ein Ende habe (la pensée allemande est rentrée dans l'ombre), hat dieser größte Adler der Dichtkunst diesmal wirklich die Zeitgenossenschaft so mächtig überflügelt? Wahrlich keineswegs."[3])

In seinem Discours de réception à l'académie française. (2. Juni 1841) hatte sich nämlich V. Hugo folgendermaßen geäußert:

„Depuis la mort du grand Gœthe, la pensée allemande est rentrée dans l'ombre; depuis la mort de Byron et de Walter Scott la poésie anglaise est éteinte. Il n'y a plus à cette heure qu'une seule littérature allumée et vivante, c'est la littérature française."[4])

Diese Stelle, in welcher sich V. Hugos Selbstgefühl so naiv kundgibt (denn ohne Zweifel war, seiner Ansicht nach, er selbst der Hauptvertreter jener sogenannten littérature allumée et vivante) mußte in den Augen Heines als eine öffentliche Kriegserklärung gelten. Denn wenn Hugo sagte, daß es seit Goethes Tod mit dem deutschen Genius ein Ende habe, so war das eine offenkundige Verhöhnung der Ansprüche, die Heine darauf erhob, als der ebenbürtige Nachfolger Goethes, als der rechtmäßige Vertreter der deutschen Dichtung anerkannt zu werden. Eine solche Mißachtung konnte und

---

[1]) Elster VI, 164–65. [2]) Genau genommen waren es beinahe zwei Jahre (2. Juni 1418–20. März 1843). [3]) Elster VI, 344–45. [4]) Actes et paroles, I, 53 (Edition ne varietur).

durfte Heine nicht vergeben. An der betreffenden Stelle der „Lutezia“ hat er die Worte „depuis la mort du grand Gœthe“ wohlweislich bei Seite gelassen, und sich so den Anschein gegeben, als ob er sich lediglich in seinem deutschen Patriotismus beleidigt fühlte. Es ist aber klar, daß er die Sache als eine persönliche Beleidigung auffaßte und behandelte. Hugo mochte sich vielleicht privatim ähnlich geäußert, und die Beziehungen zwischen beiden Dichtern mochten sich schon früher nicht allzu freundschaftlich gestaltet haben. Eine Kundgebung, wie die im „Discours de réception à l'Academie française“ enthaltene, ein solches geflissentliches Ignorieren Heines von seiten Hugos mußte notwendig zum Bruche führen und von nun an behandelte Heine den französischen Dichter als einen Feind und gab ihm jene Beleidigung mit Zinsen zurück, indem er ihn bei jeder Gelegenheit verhöhnte und herunterriß.

So erklärt sich, meiner Ansicht nach, ganz einfach der auffallende Gegensatz zwischen der Art, wie sich Heine über Victor Hugo vor und nach 1841 äußerte. Hugos Discours de réception war vielleicht nur das letzte Glied in einer langen Reihe von Reibungen; jedenfalls bedeutet er einen ganz wesentlichen Wendepunkt in den öffentlichen Beziehungen beider Dichter.[1])

[1]) Wie in vorstehender Abhandlung Heines persönliches Verhältnis zum ersten französischen Dichter seiner Tage untersucht wurde, so hat Carlo Bonardi in seiner höchst beachtenswerten Studie „Enrico Heine nell' Opera di Giosuè Carducci“ (Sassari, Elia Scanu 1903. 27 S. gr. 8°) den Einwirkungen des poeta tedesco auf die Dichtung des ersten italienischen Lyrikers der Gegenwart nachgeforscht. Obwohl Carducci selbst erklärt hat, er fühle sich Heine so entfernt, „da non lasciar luogo a confronti o a misure“, so weist Bonardi doch Einflüsse Heines auf Carducci nach, und zwar sind es zumeist französische Übersetzungen, deren Vermittlung den deutschen Dichter dem italienischen nahe brachte. Für Heines Einbürgerung in Italien haben Carduccis eigene Essays und Äußerungen über Heine, die im 3. bis 5., 7. bis 12. Bande von Carduccis „Opere“ aus den Jahren 1869—1890 gesammelt sind, wesentlich beigetragen. (Anm. d. Red.)

Zum Volkslied von den „Zwei Raben".

Von

Hermann Tardel (Bremen).

Zu den Übersetzungen alter Volkslieder aus dem Nachlaß Otto Gildemeisters, welche A. K. T. Tielo in den „Studien" (IV, 290f.) mitgeteilt hat, ist zu bemerken, daß das als „Dänisch" bezeichnete Lied (Nr. 5) im Grunde auf der schottischen Ballade „The twa corbies" in Scotts „Minstrelsy of the Scottish Border" (1802, II, 205) beruht. Gildemeisters irrtümliche Angabe erklärt sich daraus, daß ihm nicht das Original, sondern die dänische Übersetzung des Märchendichters Andersen vorlag. Diese findet sich mit der Überschrift „De to Ravne" in den „Samlede Digte" (Kjöbenhavn 1833, S. 93) und stand schon nach einer Fußnote in den ersten lyrischen Sammlungen des Dichters, den „Digte" (1830) oder den „Phantasier og Skizzer" (1831), so daß sie Gildemeister, dessen Nachdichtung in das Jahr 1843 fällt, zugänglich sein konnte. Der Zusatz „Skotsk Ballade", der sich in den „Samlede Skrifter" Andersens (1876–80, XII, 103) findet und der Gildemeister hätte stutzig machen müssen, ist wohl erst spätere Ergänzung. Vielleicht hat Gildemeister auch nur einen unvollständigen Text benutzt, denn er hat nach Strofe 4 die zwei Verse über das Verbleiben des Hundes und des Falken nach dem Tod ihres Herrn aus sonst nicht erklärlichen Gründen fortgelassen. Für die Übertragung gilt das allgemeine, von Tielo über diese Jugendversuche gefällte Urteil. Andersens Lied gehörte ursprünglich zu der nach Scotts gleichnamigem Roman gedichteten Oper „Bruden-fra Lammermoor", die in der Komposition J. Bredals 1832 aufgeführt wurde. – Über die zahlreichen anderweitigen

deutschen Übertragungen der schottischen Ballade habe ich aus Anlaß der Puschkin-Chamissoschen Bearbeitung in dem Programm „Studien zur Lyrik Chamissos“ (Bremen 1902, S. 21 f.) gehandelt. Ich benutze diese Gelegenheit, um nachträglich auf die Texte und Anmerkungen in Child's English and Scottish Popular Ballads (I, 253; IV, 454 und V, 212) hinzuweisen, wonach der Liste deutscher Übersetzungen noch diejenigen in den Sammlungen von E. M. Arndt (1857), Rosa Warrens (1861) und Knortz (1872) hinzuzufügen sind. Die schottische Ballade ist also durch drei verschiedene Kanäle in die deutsche Literatur übergegangen, entweder unmittelbar aus Scott, oder durch die Vermittlung von Puschkin und von Andersen. Außer Gildemeister hat sie auch H. Zeise in einer Übersetzung ausgewählter Gedichte Andersens (Kiel 1846, S. 79) aus dem Dänischen verdeutscht.

Eine indische Quelle zu La Fontaine

Contes et Nouvelles I, 11.

Von

Johannes Hertel (Döbeln).

La Fontaines Erzählung berichtet von einem Bauern, der seinen Gutsherrn beleidigt hat und dem dieser die Wahl läßt, ob er dafür dreißig Zwiebeln essen, dreißig Rutenstreiche aushalten oder sogleich hundert *écus* zahlen wolle. Der Bauer versucht erst die Zwiebeln, dann die Hiebe, und als er beides nicht ertragen kann, entschließt er sich zur Zahlung.

Kshemendra, ein Kashmirischer Dichter aus der Mitte des elften Jahrhunderts, hat im Pañcatantra-Abschnitt seiner Brihatkathâmañjarî IV, 1 diese bisher in Indien nicht belegte Geschichte. Sie lautet bei ihm: „Ein Dieb, der Zwiebeln gestohlen hatte, wurde von den Stadtwächtern gepackt, und diese sagten ihm: Du mußt entweder hundert Rupien zahlen, oder dir hundert Stockhiebe gefallen lassen, oder aber die hundert Zwiebeln da, die von scharfem Safte strotzen, aufessen. Als jener dies vernommen hatte, machte er sich daran, die Zwiebeln zu essen; da ihm dies jedoch brennenden Schmerz verursachte, unterzog er sich den Stockhieben; diese machten ihn verwirrt, und so zahlte er denn hundert Rupien.“ [1])

Seite Lf. des in der Anmerkung genannten Buches weist der Herausgeber und Übersetzer desselben auf die zitierte Erzählung La Fontaines hin,[2]) ohne eine indische oder europäische Quelle an-

---

[1]) v. Mańkowski, Der Auszug aus dem Pañcatantra in Kshemendras Brihatkathâmañjarî, Leipzig 1892, S. 58. [2]) Er zitiert I, 10 nach Œuvres complètes de La Fontaine. Paris, 1826, III, 56 ff. Diese Ausgabe ist mir nicht zur Hand.

geben zu können. Woraus La Fontaine geschöpft hat, kann ich auch nicht sagen. Dagegen ist es mir gelungen, die Quelle Kshemendras zu entdecken.

Bekanntlich beruhen die Pañcatantra-Übersetzungen Fritzes und Schmidts auf späteren, starken Überarbeitungen des Grundwerks, während Benfeys Übersetzung, so unendlich wertvoll seine „Einleitung" ist, auf dem Kosegartenschen Text fußt, der aus drei verschiedenen Rezensionen zusammengearbeitet ist, also jeder Autorität entbehrt. Die Repräsentanten des älteren Pañcatantra sind die Auszüge, die in Somadevas Kathâsaritsâgara (Tawneys Übersetzung II, 28 ff.), in Kshemendras bereits zitiertem Werke, im Sanskrit-Text des Südlichen Pañcatantra vorliegen, sowie die auf eine Pahlavī-Übersetzung zurückgehenden „semitischen" Rezensionen, deren arabische Fassung Kalilah und Dimnah in Bearbeitungen und Übersetzungen durch Asien und Europa gewandert ist.[1] Es ist mir nun gelungen, in einer der Deccan College Library zu Poona gehörigen Handschrift den entsprechenden Sanskrit-Text zu entdecken. Er führt den Titel „Tantrâkhyâyika", ist an einigen Stellen ursprünglicher, an anderen weniger ursprünglich, als die „semitischen" Rezensionen, insofern er ein paar Erzählungen mehr hat, als diese. Daß er aber im großen und ganzen den Grundtext der „semitischen" Rezensionen enthält, konnte ich in den Abh. d. K. Sächs. Ges. d. Wissensch. XXII, Nr. V ausführlich nachweisen. Die Handschrift, etwa $^5/_6$ des Textes enthaltend, die a. a. O. veröffentlicht sind, stammt aus Kashmir.

Durch den Inspektor General and Archaeological Surveyor, Herrn Dr. M. Aurel Stein in Peshawar, erhielt ich drei weitere Handschriften des bis vor kurzem unbekannten, äußerst wichtigen Werkes, die alle unvollständig sind, zusammen aber den vollständigen Text bis auf höchstens zwei Blätter enthalten. Diese drei Handschriften geben größtenteils einen etwas späteren Text, als das Poona-Ms.; doch läßt sich nachweisen, daß Kshemendra und

[1] Über die verschiedenen Sanskritfassungen des Pañcatantra und ihr Verhältnis zu einander vgl. meine Untersuchungen in der Zeitschr. d. Deutschen Morgenländ. Gesellschaft LVI, 293–326; LVII, 639–704; LVIII, 1—68; Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenl. XVI, 269–274; 202–205; 298–304; XVII, 343–350; 297–301; Berichte der K. Sächs. Ges. d. W. LIV, Heft 2, S. 23–134; Abh. der K. Sächs. Ges. d. W. XXII, V.

Pūrnabhadra, der Verfasser des sog. textus ornatior, aus dieser späteren Fassung geschöpft haben. Und zwar hat Kshemendra alle die Erzählungen, die er im Pañcatantra-Abschnitt mehr hat, als Somadeva, dieser zweiten Fassung des Tantrâkhyâyika entlehnt.[1])

Die Erzählung „vom bestraften Zwiebeldieb", die in der älteren Fassung des Tantrâkhyâyika wie in Kalilah und Dimnah fehlt, lautet in deutscher Übersetzung:

„In einer Stadt ward ein Zwiebeldieb ergriffen und gefesselt ins Königsschloß geführt.[2]) Die Richter sagten zu ihm: „Guter Freund, entweder zahle hundert Rupien Strafe, oder ertrage hundert Peitschenhiebe, oder verzehre hundert Zwiebeln; sonst kommst du nicht frei." Törichten Sinnes antwortete er: „Ich will die hundert Zwiebeln essen." Als er das aber gesagt und sieben oder acht Bündel Zwiebeln genossen hatte, da trieb ihm deren Schärfe das Wasser aus Augen und Nasenspitze, sein Mund füllte sich mit hervorbrechendem Schaum, und er sprach: „Ich bin nicht imstande, sie aufzuessen, kann aber auch die hundert Rupien nicht zahlen; so will ich denn die Peitschenhiebe über mich ergehen lassen." Als ihm aber einige Peitschenhiebe verabreicht waren, rief er laut: „Auch diese kann ich nicht aushalten. Ich will die hundert Rupien mit Zinsen zahlen! Schlagt mich nur nicht tot!"[3]) So ward er von den Leuten ausgelacht und hatte außerdem noch körperliche Pein erduldet."

Es wäre interessant, zu erfahren, auf welchem Wege diese Erzählung bis zu La Fontaine gelangt ist. Durch die „semitischen" Rezensionen des Pañcatantra kann dies nach dem oben Gesagten nicht geschehen sein.

---

[1]) Der Nachweis für diese Behauptungen wird in der Zeitschr. d. D. Morg. Ges. LIX, Heft 2 erbracht werden, wo auch die Belegstücke im Sanskrit-Text veröffentlicht werden, unter anderen die folgende Erzählung. Eine vollständige Übersetzung des Werkes mit einer Einleitung über alle Pañcatantra-Fassungen werde ich geben, wenn ich alles handschriftliche Material durchgearbeitet habe. [2]) In Indien zugleich das Gericht, in dem der König oder in seinem Namen die Richter Recht sprechen. [3]) Wörtlich: „darum schützet mich."

Besprechungen.

Oldenberg, Hermann, Die Literatur des alten Indien. Stuttgart und Berlin 1903. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. IV, 299 Seiten. 8°. Preis 5 M.[1])

Der Titel des vorliegenden Buches ist dazu angetan, Leser in hellen Scharen zu locken; verspricht er doch nicht etwa nur über die vedische, die Sanskrit-, Pâli- oder Prâkrit-Literatur, über die wissenschaftliche, technische, religiöse oder schöne Literatur Altindiens zu berichten, sondern über die „Literatur des alten Indien" schlechthin. Die zweite Auflage von A. Webers „Akademische Vorlesungen über Indische Literaturgeschichte" ist 1876 erschienen, L. von Schrœders Werk „Indiens Literatur und Kultur in historischer Entwicklung" 1887. Wer da weiß, wieviel die Indologie seit dieser Zeit geleistet hat, der Indologe, der Historiker (namentlich auch der Literarhistoriker), der Folklorist, aber auch der harmlose Literaturfreund, der in seinen Mußestunden sich gern auch darüber unterrichtet, was in vergangenen Tagen die Völker anderer Zonen gesungen und gesagt haben, sie alle werden nach dem Buche greifen, dessen Titel so viel verspricht. Über sein Programm äußert sich Oldenberg S. 3, indem er sagt, er wolle in seinem Buche „den Versuch" machen, „die Geschichte der indischen Literatur in ihren Hauptzügen darzustellen", und S. 6, am Ende des einleitenden Kapitels, sagt er: „Wie auf dem weiten Wege vom Rigveda bis zur dramatischen Dichtung sich die Leidensgeschichte der Seele eines reichbegabten Volkes in der Geschichte seiner Literatur spiegelt, wollen wir darzustellen versuchen." Die zweite Fassung dieses Programms kommt mir nicht gerade als glücklich vor. Wenigstens vermag ich nicht zu sehen, inwiefern sich z. B. in der Poesie des Rigveda, dem Epos, der Kunstdichtung selbst nach Oldenbergs Darstellung die Leidensgeschichte der Seele des indischen Volkes spiegeln soll.

An positivem Inhalt ist Oldenbergs Buch viel ärmer, als irgend eine bis jetzt vorhandene Geschichte der indischen Literatur. Aus der vedischen Periode wird ausschließlich behandelt der Rigveda und der Atharvaveda (S. 40–44), dessen Titel nur in einer Anmerkung genannt wird. Die Yajurveden wie der Sâmaveda werden weder erwähnt, noch wird ihre

[1]) Die indischen Namen und Titel waren in der Handschrift der vorliegenden Besprechung nach der üblichen Transkription gegeben, die aber aus praktischen Gründen nicht durchgeführt werden konnte.

Existenz irgend angedeutet. Es fehlt sodann jede Erwähnung der Brâhmana-Literatur, der Aranyaka, der Çrauta- und Grihyasûtra. Angedeutet werden die Brâhmanas, aber doch eben so, daß nur der Fachmann weiß, was gemeint ist, S. 73 oben in folgenden Sätzen: „In einer Reihe umfangreicher Prosawerke hatten vedische Theologen das Opfer beschrieben. Die versteckte, zauberhafte Bedeutung jedes Handgriffes und jedes Wortes, das zu dem heiligen Werk gehörte, wurde hier erklärt. Alles war überladen von Geheimnissen, deren Deutung eine kraus verwickelte Wissenschaft spitzfindig und prätentiös zu geben wußte.“ Sodann geht Oldenberg zu der Literatur der Upanishaden und der des Buddhismus über. Auf S. 80 wird dabei als Probe für den Stil der Upanishaden eine kurze Prosastelle gegeben, die aus dem Çatapathabrâhmana entlehnt ist. Die weiter gegebenen Beispiele sind der Chândogyopanishad und der Kâthakopanishad – Oldenberg schreibt Katha Upanishad – entlehnt. Im Texte erscheint nur der Name der letzteren; in den Anmerkungen außer dem der Chândogyopanishad noch der der Kena- und Taittirîya-U. S. 83–129 wird dann die Literatur des Buddhismus besprochen. Ein Unterschied zwischen der nordbuddhistischen und südbuddhistischen Literatur wird dabei nicht gemacht. Nicht einmal die Einteilung des Kanons wird gegeben, geschweige denn die Namen der wichtigsten Bücher. Genannt werden die Sutras (so!), speziell S. 94 „das große Sutra von dem Nirvana“; sodann S. 98 Anm. Dhammapada, Sutta Nipata, Theragatha und Therigatha (ich gebe die Titel in Oldenbergs Schreibung). S. 103–129 werden dann die „Dschatakas“ besprochen. In den Anmerkungen am Schlusse des Buches wird noch der Majjhima Nikâya zitiert. Das ist alles.

Wer über die Literatur des alten Indien schreibt, darf sich der Forderung nicht entziehen, auch über die Literatur der Jaina zu berichten, dieser nicht nur für die Religionsgeschichte, sondern auch für die Kultur- und Literaturgeschichte Indiens so hochwichtigen Sekte, die noch heute in Indien so viel Anhänger hat, während der Buddhismus bekanntlich dort erst künstlich wieder eingeführt wird. Oldenberg hat das offenbar gefühlt; trotzdem aber tut er die Jaina und ihre Literatur (S. 88f.) damit ab, daß er schreibt: „Unter den Sekten der Shramanas, von denen die meisten verschollen sind, kennen wir in aller Genauigkeit aus den großen Überlieferungsmassen ihrer eigenen heiligen Texte zwei, die durch starke Familienähnlichkeit verbunden sind und beide noch gegenwärtig fortbestehen: auf der einen Seite die besonders im westlichen und nordwestlichen Indien zahlreichen Dschainas, deren Orden im sechsten Jahrhundert v. Chr. von dem adligen Nataputta sei es gestiftet, sei es nach älteren Anfängen wesentlich reformiert worden ist, und sodann die Anhänger eines berühmteren Zeitgenossen des Nataputta, die Buddhisten. Die vorzügliche Erhaltung der buddhistischen Texte in hochaltertümlicher Gestalt empfiehlt es, von den Literaturen beider Sekten zu näherer Schilderung diese zu wählen.“

Damit ist die Jaina-Literatur erledigt. Der Vorwand aber, unter dem dies geschehen ist – Oldenberg verspricht doch auf dem Titel „die Literatur des alten Indien“ zu behandeln –, ist derart, daß man annehmen

muß, der Autor setze bei seinen Lesern einen ganz ungewöhnlichen Mangel an Logik voraus. Ebenso verläßt er sich dabei offenbar darauf, daß seine Leser eben nicht wissen, welchen Anteil die Jaina, abgesehen von ihren theoretisch-religiösen Schriften, an der schönen wie an der wissenschaftlichen Literatur Indiens haben. Ich erinnere nur an ihre Erzählungswerke in Sanskrit und Prakrit, und vor allem auch an eine so bedeutende Erscheinung wie Hemacandra, der bei Oldenberg gar nicht erwähnt wird.

Der Abschnitt S. 130–191 trägt die Überschrift: „Die beiden Epen und Manus Gesetze". Die Purâna werden S. 212 mit dem einen Satze abgetan: „So zeigen die Puranas – umfängliche Texte von vishnuitischer und shivaitischer Tendenz über Weltursprung und Weltordnung – einen Stil, der sich von dem in den jüngeren Partien des Mahabharata herrschenden nicht weit entfernt." Die juristische Literatur ist nur durch Manu vertreten. Dagegen wird „Panini" ein Kapitel in diesem Abschnitt gewidmet (S. 139–145). Der letzte Teil des Buches (S. 192–287) behandelt dann die Kunstdichtung. Besprochene Werke aus diesem Gebiet sind „Kalidasas" Wolkenbote und die Werke „Bhartriharis" und „Amarus" (— S. 229); „Pantschatantra, Hitopadesha, Kathasarit Sagara" und die „beiden Werke Banas", die als die klassischen Vertreter des Prosaromans behandelt werden! Von Dandins Daçakumâracarita (vgl. Studien IV, 116) ist auch nicht mit einer Silbe die Rede! Endlich wird S. 236 bis zum Ende im Anschluß an S. Lévi das Drama besprochen. Der Inhalt wird nur von „Shakuntala" gegeben; sonst werden noch ganz oberflächlich besprochen oder erwähnt im Texte „das Tonwägelchen", „des Ministers Siegel", Bhavabhûtis „Sitas Verstoßung", „der Mondaufgang der Erkenntnis" und Gîtagovinda, in den Fußnoten S. 248 „Malavika und Agnimitra", „Malati und Madhava", S. 252 „Urvashi".

Der Gehalt an positiven Angaben über Literaturwerke und ihre Autoren, soweit sie zu ermitteln sind, ist in Oldenbergs Buch durchgehends äußerst dürftig. Die eben gegebene Analyse zeigt schon, daß gewisse große Literaturgebiete kaum gestreift sind. Die wissenschaftliche Literatur ist nur durch Pânini vertreten. Von den Lexikographen z. B., den Mathematikern, dem Historiker Kalhana, den Philosophen – abgesehen von den Upanishaden – u. a. ist gar nicht die Rede. Aber auch das, was Oldenberg gibt, ist in sich wieder teilweise ebenso dürftig, teilweise zu breit ausgesponnen. Sehen wir z. B., was wir aus seinem Buche über Kâlidâsa, den berühmtesten indischen Dichter, erfahren! S. 215 wird konstatiert, daß er den Indern als der größte Dichter gilt, daß die indischen Datierungen seiner Lebenszeit falsch sind, und (S. 216) daß er wahrscheinlich dem 5. oder 6. Jahrhundert angehört. Nun würde man eine kurze Angabe der Gründe für diese Datierung erwarten. Statt dessen verweist Oldenberg in den Anmerkungen auf die entsprechende Fachliteratur (Huth, Kielhorn, Bühler, Lévi, Pischel), die dem Laien zum größten Teil unverständlich bleiben muß, und gibt dafür im Text die bekannte Legende vom Tode Kâlidâsas im Hause einer Hetäre. Davon, daß es mehrere Dichter des gleichen Namens gegeben hat, schweigt Oldenberg. S. 217 wird sodann gesagt, daß Kâlidâsa Lyriker, Epiker und „Meister des

Dramas" war, daß im Grunde der Unterschied zwischen diesen Dichtungsgattungen freilich in Indien nicht so groß war, wie in den westlichen Literaturen. Darauf folgt von S. 217–220 eine Besprechung des „Wolkenboten". Sodann wird auf etwas über einer halben Seite auf S. 233 das Kunstepos besprochen – genannt wird keines, noch weniger der Inhalt von einem angegeben! – Kâlidâsa wird dabei mit dem einen Satz abgetan: „Wohl konnte Kâlidâsas Schönheitssinn nicht anders, als auch seinen epischen Dichtungen, diesen totgeborenen Kindern seiner Muse, seine Züge aufprägen."[1]) Das ist alles, was Oldenberg über die epischen Leistungen Kâlidâsas zu sagen weiß! Ich meine, Oldenbergs Aufgabe wäre hier gewesen, sich auf indischen Standpunkt zu stellen und darzutun, warum unter den literarisch gebildeten Indern diese Werke einen so großen Ruf genießen bis auf den heutigen Tag. Oldenberg hätte sie nach Inhalt und Form, wenn auch nur kurz, jedenfalls doch aber besprechen müssen. Aber er findet es nicht einmal für nötig, sein Urteil auch nur mit einem Worte zu begründen. S. 236 wird dann gesagt, daß Kâlidâsa mit seiner „Shakuntala" im Eingang der Blütezeit des Dramas steht, S. 246, daß die Kunst Kâlidâsas und Bhavabhûtis dem Volke verschlossen bleibt; S. 248 findet sich ein inhaltliches Zitat aus „Malavika und Agnimitra". S. 259–261 wird „Shakuntala" besprochen; S. 267 werden „Shakuntala" und „Malavika" kurz als Belege dafür zitiert, daß in den Frauencharakteren des Dramas bald „tiefere, innerlichere Züge" vorwalten, oder daß in bezug auf sie die Dichtung „mehr auf der Außenseite" bleibt. S. 55 heißt es: „Ihr (der Dichtung von „Urvashi") hat lange nach dem rigvedischen Poeten – es mag anderthalb Jahrtausende später gewesen sein – kein Geringerer als Kalidasa dramatische Gestalt gegeben." Wie und wo, wird nicht gesagt. Besprochen wird kein Drama Kâlidâsas, außer „Shakuntala". In einer Anmerkung S. 217 wird noch erwähnt, daß „die Jahreszeiten" (Ritusamhara), „ein großes,[2]) an lyrischem Inhalt reiches beschreibendes Gedicht", nicht mit Bestimmtheit unserem Dichter zugewiesen werden kann.

Geradezu ein Muster von Kritiklosigkeit ist der Artikel Bhartrihari, S. 221–226. Oldenberg nimmt zunächst die Identität des Dichters und Grammatikers Bhartrihari an, weil diese „wenigstens nach der Ansicht vieler Forscher", dieselbe Person seien, und gibt dann den bekannten Ansatz seines Todes um 650. Irgend welche Gründe für die Annahme der Identität des Dichters und Grammatikers dieses Namens werden nicht gegeben und lassen sich auch nicht geben. Oldenberg verschweigt auch die ganz unsichere handschriftliche Überlieferung bezüglich des Inhaltes der drei çatakâni und der Reihenfolge der darin enthaltenen Gedichte, die unter Bhartriharis Namen gehen, und verschweigt ferner die Tatsache, daß sich zwei Strofen des nîtiçataka, die sich in allen Hss. desselben befinden, bereits vor Ablauf des

---

1) Man stelle sich eine deutsche Literaturgeschichte vor, in der nicht einmal die Titel von Goethes „Hermann und Dorothea" und „Reineke Fuchs" zu finden wären! 2) Das Gedicht hat 144 Strofen, kann also, namentlich vom indischen Standpunkt aus, nicht „groß" genannt werden. Sehr richtig nennt es Macdonell S. 337 seiner sehr empfehlenswerten History of Sanskrit Literature ein 'little work', V. Henry, Les Littératures de l'Inde S. 217 eine „courte géorgique".

6., eine andere bereits im 2. Jahrhundert n. Chr. im Texte des Pañcatantra befinden, also unmöglich im 7. Jahrhundert gedichtet sein können. Da sich diese Strofen eben in allen Hss. des nîtiçataka finden, während für die Annahme der Identität des Grammatikers und des Dichters Bhartrhari kein zwingender Grund vorliegt, so ist doch der einzig mögliche Schluß, daß die beiden eben nicht identisch sind.

Oldenberg gibt aber wenigstens unter Hinweis auf Telangs Abhandlung in seiner Ausgabe und auf meinen Artikel WZKM XVI, 202 ff. (daß ich XVI, 298 ff. weiteres Material geliefert habe, wird verschwiegen) zu, daß es „nicht mit Sicherheit auszumachen" ist, „wie weit ihm (Bhartrihari) eine einzelne, bestimmte Persönlichkeit entspricht." Er fährt fort: „Spuren weisen darauf hin, daß die Überlieferung unter Bhartriharis Namen Strofen von ähnlichem Charakter, aber von sehr verschiedener Herkunft vereinigt hat." Trotzdem wird S. 226 gesagt: „So viel aber mag auch von Bhartrihari — wenn es doch gestattet ist, sich an diesen Namen zu halten [Logik??] — ähnlich wie von den in manchen Dingen ihm verwandten Lyrikern des augusteischen Rom, gelten, daß bei ihm die Wahrheit des eigenen persönlichen Lebens in undefinierbaren Mischungen von Phantasiebildern, von Reminiszenzen, von Beobachtungen der umgebenden Welt durchsetzt ist . . . Darf man nicht Bhartrihari einen Tannhäuser nennen? Einen indischen Tannhäuser, denn Inder ist er durch und durch, dieser Spieler mit dem eigenen Ich, dieser virtuose Beherrscher alles Zaubers weicher Schönheit, dessen zwischen entgegengesetzten Polen unstet schwankende Poesie das gleiche Schwanken der schwachen indischen Volksseele mit ergreifender Wahrheit abbildet." Oldenberg muß die Wahrscheinlichkeit zugeben, daß die unter Bhartriharis Namen gehenden Lieder „von sehr verschiedener Herkunft" sind und versucht trotzdem, auf Grund derselben eine Charakteristik des persönlichen Dichters Bhartrihari zu geben. Wieder eine starke Zumutung an die Urteilsfähigkeit seiner Leser!

Während Oldenberg aus dem Çringâra- und Vairâgya-sçataka einige Proben gibt, tut er das Nîti-çataka mit dem einen Satze ab: „Die Zenturie der Weltweisheit bewegt sich in den gewohnten Geleisen der indischen, zierlich-sententiösen Moralpredigt." Damit ist zugleich die umfangreiche Sentenzenpoesie der Inder abgetan.

Oldenbergs Buch besteht in rhetorisch gefaßten Charakteristiken der verschiedenen literarischen Perioden und einiger literarischer Erscheinungen dieser Perioden. Diese Charakteristiken sind aber ziemlich allgemein gehalten. Dem Fachmann bieten sie nicht das geringste Neue. Die in Übersetzung gegebenen Proben sind meist viel zu gering an Umfang, um ein deutliches Bild der behandelten literarischen Werke zu geben. Es fehlt der Darstellung an Plastik. S. 125—129 z. B. ist der Form der Jâtaka gewidmet. Aber von der typischen äußeren Vierteilung,[1]) die jedes Jâtaka hat, wird nichts gesagt. Es wäre viel besser gewesen, Oldenberg hätte einfach ein solches Jâtaka in Übersetzung gegeben.

---

[1]) Wenn man die Worterklärung als besonderen Teil gelten lassen will.

Aber auch in diesen allgemeinen Zügen gibt Oldenbergs Buch noch ein schiefes Bild der indischen Literatur. Von der Prâkrit-Literatur z. B. ist mit keiner Silbe in ihm die Rede. Daß die gesamte Jaina-Literatur ebenso ausgeschlossen ist, habe ich bereits bemerkt. Dieser Umstand hat zur natürlichen Folge, daß auch die einzelnen Literaturzweige, wie z. B. die Erzählungsliteratur, in ihren einzelnen Vertretern sehr unproportioniert behandelt werden. Ganz ausführlich wird z. B. das buddhistische Jâtaka behandelt (S. 103—129), das S. 98 f. in der Anmerkung „das hervorragendste Werk der erzählenden Poesie" genannt wird. Meiner Ansicht nach ist dies Urteil sehr anfechtbar. Unter dem Gesichtspunkte des Umfanges mag es zutreffen, soweit es sich um nicht verlorene Werke handelt; aber das ist doch wohl keine Frage, daß die Erzählungen des Jâtaka von den Buddhisten zu lehrhaften Zwecken oft sehr stark und geschmacklos verändert worden sind, und daß unter diesem Gesichtspunkt wie in künstlerischer Hinsicht Somadeva und andere ganz entschieden den Vorzug verdienen. Von den übrigen buddhistischen Erzählungswerken hätten mindestens noch Aryaçûras Jâtakamâlâ und das Divyâvadâna erwähnt werden müssen. Aber Oldenberg behandelt die spätere Erzählungsliteratur mit Einschluß des Romans — abgesehen von Mahâbhârata und Râmâyana — auf nicht ganz sieben Seiten (S. 229—236). Davon behandeln S. 233—236 das Kunstepos und den Roman, worüber ich schon berichtet habe, und es bleiben für das „Pantschatantra", den „Hitopadesha" und Somadeva nicht ganz drei Seiten! Davon, daß das Pañcatantra in nach Inhalt und Zeit sehr verschiedenen Bearbeitungen vorliegt, wird nichts gesagt. Auch darüber, daß seine Existenz mindestens schon für das 2. Jahrhundert n. Chr. gesichert ist, schweigt Oldenberg. In der Anmerkung wird nur auf Benfeys Übersetzung verwiesen. Ist es Oldenberg wirklich unbekannt, daß dieser ein Text zugrunde liegt, der aus den verschiedensten Fassungen zusammengearbeitet ist und niemals so existiert hat? Hier hätten doch Fritzes und Schmidts Übersetzungen zitiert werden müssen. In der Anmerkung wird dann ferner gesagt, daß das Pañcatantra, vermittelt durch die arabische Übersetzung „Kalilah und Dimnah", in den Okzident gedrungen sei. Der Leser muß das natürlich auf die von Oldenberg genannte Form beziehen, was bekanntlich ganz irrig ist. Vom „Hitopadesha" wird nicht gesagt, in welchem Verhältnis er zum Pañcatantra steht; auch wird sein Verfasser nicht genannt. Daß beide Werke Lehrbücher der nîti sind, wird gleichfalls verschwiegen. Von Somadevas Werk wird in der Anmerkung gesagt: „Dieser kaschmirische Dichter lebte im 11. Jahrhundert n. Chr.; er ist der, wie es scheint, verfeinernde Bearbeiter eines uns verlorenen Originalwerkes aus sehr viel älterer Zeit, das im [!!] Volksdialekt abgefaßt war." Im Texte wird gesagt, daß er im „Shlokamaß" schreibt, und sein Erzählertalent wird gerühmt. Warum Oldenberg annimmt, daß Somadeva seine Quelle „verfeinert" hat, ist unverständlich. Somadeva spricht sich doch selbst über seine Bearbeitung aus. Oldenberg hätte dagegen betonen müssen, daß Somadeva stark gekürzt hat (vgl. auch Journal of the Asiatic Society of Bengal, New Series LXII, Part. I, Nr. 3, S. 245 ff.), hätte auch unbedingt sagen müssen, daß im Original

seiner Bearbeitung alte Sammlungen, wie die Vetâlapañcavimçatikâ, das Pañcatantra u. a. zu einer Art Enzyklopädie von Erzählungen verarbeitet sind und daß von Kshemendra eine zweite vollständige Bearbeitung vorliegt. — Die Vetâlapañcavimçatikâ, die Çukasaptati, die Simhâsanadvâtrimçikâ und alle übrigen prosaischen und metrischen Erzählungssammlungen erwähnt Oldenberg überhaupt nicht.

Oldenbergs vorliegende Behandlung der indischen Literatur ist zuerst in der Form von Zeitungsartikeln in der „Deutschen Rundschau" erschienen. Daher der Ton der „Causerie", in dem das ganze Buch geschrieben ist. Für ein großes Publikum, das mehr zur Unterhaltung, als zur Belehrung liest, mögen derartige Artikel ihre Berechtigung haben. Man wird dabei auch darüber hinwegsehen können, daß die einzelnen Kapitel ganz unproportioniert behandelt sind, und auch an dem Mangel an positivem Inhalt wird man hier keinen großen Anstoß nehmen. In solchen leichtgeschriebenen Artikeln handelt es sich vor allem darum, Interesse für den Gegenstand zu erwecken, und für diesen Zweck und in diesem Rahmen kann man Oldenbergs Arbeit gelten lassen, wenn man von einzelnen schiefen Urteilen absehen will. An ein Buch aber, das ein bekannter deutscher Gelehrter unter einem so umfassenden Titel in die Welt schickt, muß man ganz andere Anforderungen stellen, und Oldenbergs Buch entspricht diesen Anforderungen leider in keiner Weise.

Döbeln. Johannes Hertel.

I. Karl von Holteis Romane. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungs-Literatur. Von Paul Landau. 1904. 168 S. 8°. Preis 4,50 M. Subskriptionspreis 3,80 M.
Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte. Herausgegeben von Prof. Dr. Max Koch und Prof. Dr. Gregor Sarrazin in Breslau. Leipzig, Max Hesses Verlag.

Das diese Sammlung eröffnende Buch ist, wie der Verfasser angibt, als Doktorarbeit der Breslauer Universität entstanden, hat der philosophischen Fakultät vorgelegen, und ein Teil der Arbeit ist als Inauguraldissertation gedruckt worden. Wir haben es also mit einer wissenschaftlichen Erstlingsarbeit zu tun, und dies muß zugunsten des Autors betont werden, weil die Arbeit sowohl an Umfang wie auch an Wert eine gewöhnliche Doktordissertation weit überragt. Die Belesenheit in der Romanliteratur des XIX. Jahrhunderts, die der Verfasser an sehr vielen Stellen kund gibt, seine Bekanntschaft mit der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur, seine Mäßigung und Sicherheit in der Würdigung der besprochenen Schriften, seine Methode der Forschung und auch seine Darstellung verdienen im allgemeinen entschiedenes Lob.

Wenn Landau sein Buch „Holtei als Erzähler" betitelt hätte, würde er ihm nicht besonderes Unrecht getan haben. Denn erstens behandelt er auch

Holteis erzählende Werke, die nicht als Romane zu bezeichnen sind, wie namentlich die „40 Jahre“ trotz der ausschließenden Worte (S. 8 Anm.) des Verfassers zu ihrem Rechte kommen; und zweitens sind sie von den Romanen nicht so sehr verschieden, daß eine scharfe Trennung notwendig gewesen wäre. Die Analyse und Würdigung derselben würde sicherlich kaum einen neuen nennenswerten Zug dem Bilde Holteis des Erzählers beigefügt haben.

Es liegt nicht in der Absicht des Referenten, in Einzelheiten an der Gliederung, die Landau seinem Stoffe gegeben hat, herumzukritteln, nur eins sei bemerkt: Es fällt in die Augen, daß die einzelnen Abteilungen von B, (Form vgl. Inhalt vor S. 1) I Komposition, II Erregung von Spannung, III Motive, IV Charaktere, V Realismus, VI Sentimentalität und Humor, und C (Inhalt.) I Theatergeschichtliches, II Literaturgeschichtliches, III Kulturgeschichtliches, IV Persönliches, V Schlesisches nicht deutlich ihren Zusammenhang und ihre Reihenfolge als notwendig erkennen lassen. Daß dies aber dem Werte der ganzen Darstellung kaum einen wesentlichen Abbruch tut, sei ausdrücklich hervorgehoben.

Die Würdigung von Holteis gesamter schriftstellerischer und überhaupt menschlicher Persönlichkeit ist meiner Ansicht nach ebenso fleißig und eingehend gearbeitet wie durchaus gelungen, schon der Ausdruck „ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur“ gibt ein Beispiel des guten Geschmacks und des literarhistorischen Tiefblicks des Verfassers. Holtei ist der ausgeprägteste und interessanteste Typus eines Unterhaltungsschriftstellers, was sich am meisten in seiner Neigung, sich an das Aktuelle, das seine Zeitgenossen Anziehende, zu halten, ausdrückt. Man könnte vielleicht durch einen Vergleich Holteis mit einem klassischen Romanschriftsteller einer anderen Zeit, etwa Fielding oder Defoe, die unterscheidenden Merkmale der Unterhaltungsliteratur feststellen – freilich eine sehr weitschichtige und schwierige Aufgabe.

Mit Recht wird an verschiedenen Stellen die Einwirkung Jean Pauls auf Holtei bei aller Verschiedenheit beider Erzähler hervorgehoben, wie überhaupt auf die Beziehungen zu anderen Schriftstellern und literarischen Richtungen viel Sorgfalt verwendet und manches Belehrende und Anregende geboten wird. Doch möchte ich über des Verfassers Auffassung von Jean Paul die abweichende Ansicht aussprechen, daß er ihn den Romantikern zu nahe stellt, ja man kann vielleicht sagen, zuzählt. Es sei mir gestattet, hierbei auf eine These hinzuweisen, die Landau seiner Doktordissertation zugefügt hat. Sie lautet: „Jean Paul ist im Gegensatz zu der klassischen Richtung, die Goethe nach der italienischen Reise einschlug, der eigentliche und bedeutendste Vertreter der romantischen Kunst.“ Ich führe sie an, weil sie das, was der Verfasser in seinem Buche sagt, in bestimmter und ausgeprägter Weise ergänzt, obgleich auch hier seine Ansicht herausgelesen werden kann. Ich glaube denn doch behaupten zu dürfen, daß Jean Paul mit Recht von den meisten Literarhistorikern von den Romantikern getrennt wird. Ohne mich auf längere Beweise, zu denen hier nicht der Ort ist, einlassen zu wollen, möchte ich nur hervorheben, daß weder Jean Paul sich zu den Romantikern gerechnet hat, noch von ihnen als einer der Ihrigen angesehen

worden ist und angesehen werden konnte. Der Umstand, der in erster Linie Jean Paul die Verehrung seiner Zeitgenossen verschaffte, war nach meiner Meinung, daß er auf das Leben und den Zustand der mittleren Stände unseres Volkes einzugehen, die Armen, Bedrückten und Unterdrückten, namentlich die Frauen und Mädchen unter ihnen, zu interessieren und interessant zu machen, die kleinen Sorgen und Kümmernisse des Lebens von kleinen Leuten poetisch zu verwerten wußte. Dieser wichtige Zug seiner schriftstellerischen Persönlichkeit findet bei den Romantikern wenig oder nichts Analoges, doch, ich weiß wohl, über Jean Paul ist schwer zu streiten, denn über keinen unserer größeren Schriftsteller gehen die Meinungen mit leicht erklärlichem Grunde mehr auseinander als über ihn. Jedenfalls können sich Romantiker bei denen, die ihn zu ihnen zählen, von Herzen bedanken.

Der Abschnitt über Charaktere (S. 73–86) enthält meines Erachtens die meisten feinen und treffenden Bemerkungen, von denen übrigens auch die andern Kapitel Anerkennenswertes genug darbieten. Daß ich nicht mit allem, was Landau behauptet, übereinstimmen kann, tut nichts zur Sache und versteht sich von selbst. So erscheint mir z. B. die Begründung des richtig beobachteten Umstandes, daß Holtei in der Schilderung von weiblichen Charakteren sich besonders schwach zeigt, nicht richtig und viel zu „galant" – schließlich ist das aber eine „subjektive Ansicht".

In der Anm. 1 auf S. 121 ist das 18. Jahrhundert nur wohl durch einen Druckfehler statt des 17. genannt, denn von den angeführten Dichtern starben alle mit Ausnahme von Schmolck vor 1700.

Wenn es S. 37–38 heißt: „Der Paster Hartlieb, der die Duldung der Andersgläubigen predigt — muß an sich die Intoleranz der Kirche erfahren, da er als unbeugsamer Alt-Lutheraner, der die Union nicht annehmen will, seines Amtes entsetzt wird", so liegt darin ein historischer Irrtum, da dem Pfarrer Hartlieb gar keine Kirche gegenüberstand, sondern nur die preußische Staatsregierung, und intolerant zeigte sich hier nur der König Friedrich Wilhelm III., dem aber damit sein hohes Verdienst durch die Begründung der Union nicht im mindesten geschmälert werden soll.

S. 166 soll es von Spielhagen doch wohl nicht heißen, daß er der Revolutionszeit entwachsen, sondern, daß er in ihr erwachsen ist. Bei aller Achtung vor Jeremias Gotthelf möchte ich ihn doch nicht „vielleicht das größte erzählende Talent Deutschlands" nennen, ja ich muß gestehen, nicht zu wissen, wie Landau auf diesen Einfall gekommen ist. Von Druckfehlern sind mir aufgefallen: S. 8 Anm. 1 Hans Treustein, S. 12 Nachseiten für Nachtseiten und S. 87 angeschwämrte Tänzerinnen.

Möge das Buch, welches dem Referenten auch als Schlesier große Freude gemacht hat, da er Holteis wichtigste Romane schon vor 40 Jahren bewunderte, recht viele und aufmerksame Leser finden!

Breslau. Felix Bobertag.

Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte. Herausgegeben von Prof Dr. Oskar F. Walzel, Bern. Verlag von A. Francke, Bern. 8°.

1. Das junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich. Von Dr. Hans Bloesch. 1903. 136 S. Mk. 2,40.
2. Die ethischen Neuerungen der Frühromantik. Von Dr. Hermann Gschwind. 1903. 135 S. Mk. 2,40.
3. Schweizer Märchen. Anfang eines Kommentars zu der veröffentlichten Schweizer Märchenliteratur. Von Prof. Dr. S. Singer. 1903. 77 S. Mk. 1,20.
4. Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern. Von Dr. Ludwig Hirzel. 1904. 92 S. Mk. 1,50.

Diese von Prof. Walzel in Bern herausgegebene neue Sammlung von literargeschichtlichen Arbeiten stellt sich ebenso, wie es die im vorangehenden besprochenen „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte“ von Koch und Sarrazin und die „Probefahrten“ des Leipziger Seminars tun, neben die bekannten, schon seit längerer Zeit fest eingebürgerten Unternehmungen ähnlicher Art, wie sie Franz Muncker (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte seit 1896), Alois Brandl und Erich Schmidt (Palaestra, seit 1898) und Josef Schick und Freiherr von Waldberg (Literarhistorische Forschungen, seit 1897) herausgeben. Diese neuen „Untersuchungen“ sollen in erster Linie bieten, „was nach den Bestimmungen der Hochschule Bern zum Drucke gelangen muß“; sie wollen also Doktordissertationen aus den dortigen neuphilologischen Seminarien die oft schwer erreichbare Unterkunft gewähren, aber auch kleinere Abhandlungen der Berner Hochschullehrer veröffentlichen. So rechtfertigt die kurze Bemerkung auf dem Umschlage des dritten und vierten Heftes das neue Unternehmen. Der Verlag, dem wir unter seiner früheren Firma (Schmid & Francke) die sehr wertvolle, leider infolge ungenügender Beteiligung von seiten des kaufenden Publikums bei der ersten Serie von 10 Bänden stehen gebliebene billige Ausgabe der Werke Jeremias Gotthelfs im Urtext (besorgt von Ferd. Vetter, der auch einen inhaltreichen Ergänzungsband geliefert) verdanken, hat den Heften eine einfache, aber in Druck und Papier gerechten Anforderungen durchaus entsprechende Ausstattung gegeben.

Der Titel des ersten Heftes: Das junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich weckt große Erwartungen. Aber der Verfasser Dr. Hans Bloesch schränkt sie auch sofort in der Vorbemerkung wieder ein. Keine erschöpfende Darstellung nur „einen raschen Überblick über ein weites Arbeitsfeld, das im einzelnen zu bebauen ich anderen überlasse“, will er geben. Außerdem liegen seine Untersuchungen im Druck nicht vollständig vor: ein zweiter, vorwiegend biographischer Teil „Die Deutschen in Paris“ (der wohl nichts wesentlich Neues zu bieten hatte) ist weggefallen, die beiden andern sind nur in gekürzter Form hier veröffentlicht. Daß dabei der ganze Abschnitt über den Saint-Simonismus wegblieb, erscheint

mir als eine kaum zu rechtfertigende Beschränkung, da die Darstellung der Beziehungen des jungen Deutschland zu Frankreich dadurch von vornherein um eines ihrer wichtigsten Kapitel verkürzt wurde. – Die beiden im Druck vorliegenden Abschnitte behandeln „Die Julirevolution und ihre Einwirkungen" und „Frankreich im Urteil der Deutschen" in je zwei Kapiteln. Nach einer kurzen Schilderung des Verlaufes der Julirevolution als Einleitung zeichnet der Verfasser in knapper aber anschaulicher Weise den Kampf der französischen Klassiker und Romantiker und den Sieg der letzteren als der vorwärtsstrebenden Jugend, wobei der Grundgedanke, daß die Romantik im Grunde eine liberale Strömung sei und das scheinbar Reaktionäre darin nur einem künstlerischen Prinzip entspringe, recht hübsch heraustritt. Das zweite Kapitel schildert die Wirkungen der Julirevolution besonders in Deutschland, im öffentlichen Leben (Zeitungswesen) und vor allem in der Literatur, bei Börne und Heine, Gutzkow und Laube, Wienbarg und Immermann, weiter das Modewerden der Reisen nach Paris, das Aufblühen der Brief- und Memoiren-Literatur (Typus: Börnes „Briefe aus Paris"), den Spott Menzels auf die Durchschnitts-Revolutionsnovellen, und dagegen Chamissos echt revolutionäre Dichtungen, Laubes Verherrlichung Frankreichs und der Revolution in seinem „Neuen Jahrhundert" und seinem „Jungen Europa", ferner den mächtigen Zug nach Paris, diesem „modernen Mekka nicht nur der deutschen Schriftsteller, sondern auch ihrer Romanhelden". Der zweite Abschnitt will uns „Frankreich im Urteil der Deutschen" etwa von 1825 bis 1840 zunächst (I.) in allgemeinerer Weise, politisch und kulturell, dann (II.) in der Literatur im engeren Sinne vorführen. Der Verfasser befragt die, welche solchen Einfluß an sich verspürt, selbst um ihre Meinung, und gibt so ein stofflich reichhaltiges, allerdings manches bekannte wiederholendes Mosaik solcher Äußerungen, wobei ich ihm hier nicht ins einzelne folgen kann. Wenn er am Schlusse zusammenfassend ausführt, daß der künstlerische Einfluß der französischen Romantik auf das junge Deutschland ein sehr geringer gewesen sei (wobei vielleicht die Momente der stärkeren Pflege der Prosa und der Ausbildung des Feuilletonstiles zu wenig betont werden), daß dagegen „der ideelle Einfluß von allergrößter Bedeutung" war, so wird man ihm darin beipflichten, wenn auch gerade dieser „ideelle" Einfluß durch den Ausfall des Kapitels vom Saint-Simonismus in Bloeschs Darstellung lange nicht stark genug hervortritt. Seine weitere Behauptung, daß Proelß in seinem bekannten wertvollen und auch von Bloesch ausgiebig benutzten Buche, worin ja wohl der französische Einfluß etwas zu gering angeschlagen wird, „die ganze jungdeutsche Literatur aus den Prämissen der eigenen literarischen Vergangenheit ableiten" wolle (S. 128), hat Proelß selber meines Erachtens mit Recht zurückgewiesen (im Literarischen Echo VI, Jahrgang 1904, Nr. 12, Sp. 881). Wenig glücklich sind einige allgemeine Schlußbetrachtungen ausgefallen, so die an den richtigen Satz: „Ein literarisch wertvolles Erzeugnis ist heute im Augenblick Allgemeingut" sich anschließende Behauptung: „Wir haben ja kaum noch das Gefühl, daß weder Ibsen noch Zola, weder Tolstoi noch Maeterlinck unserer Literatur angehören" (S. 130), eine ebenso anfechtbare, ja wie ich glaube positiv unrichtige Anschauung, wie

die gleich im Anschluß daran ausgesprochene, daß früher die einzelnen Literaturen als scharf getrennte nationale Ströme, hie und da durch einen Kanal verbunden, dahinflossen, während heute ein großes (internationales) Meer der Literatur sich gebildet habe, eine Entwicklung, die schon im XVIII. Jahrhundert begonnen habe. Ich möchte demgegenüber auf die trefflichen Ausführungen über literarische Beeinflussungen zwischen den verschiedenen Nationen zu allen Zeiten hinweisen, die der allzufrüh verstorbene Louis P. Betz in seinen Aufsätzen „Literaturvergleichung" und „Internationale Strömungen und kosmopolitische Erscheinungen" niedergelegt hat (in „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neueren Zeit", 1902, S. 1 f., 332 f.)

Im einzelnen wäre manches anzumerken, wovon ich hier nur weniges herausgreife. Der Schlußsatz des ersten Abschnittes: „In diesen Zusammenhang gehören eigentlich auch dramatische Produkte, wie Büchners „Dantons Tod", Griepenkerls „Robespierre", Grabbes „Napoleon" und andere mehr", ist in dieser Form völlig belanglos. Entweder mußte die so hingeworfene Behauptung durch gründliche Ausführung erhärtet werden, oder die Andeutung blieb besser ganz weg. Die darin ausgesprochene Anschauung erscheint mir verfehlt; ich glaube vielmehr, daß diese drei Kraftdramen, dichterisch so ziemlich alles überragend, was das junge Deutschland geschaffen, einmal aus der Begeisterung für die große Revolution und für Napoleon (als dem inhaltlichen) und dann aus der Begeisterung für Shakespeare (als dem formalen Anregungsmoment) entstanden sind. Viel gelungener dünkt mich der Versuch einer psychologischen Erklärung für den Abfall Menzels von den ihm anfangs sympatischen jungdeutschen Idealen und für seine bekannte Denunziation, die Bloesch einmal aus Menzels geachteter, aber durch die Exzesse der Jungdeutschen gefährdeten Stellung und dann als eine Antwort auf Stephanis Pamphlet „Heinrich Heine und ein Blick auf unsere Zeit", worin Börne, Heine, Menzel, Laube und Wienbarg als gleich gefährlich zusammengestellt sind, zu verstehen sucht. Öfters stören kurze unausgeführte Andeutungen oder bloße Aufzählung von Büchertiteln, wobei (z. B. S. 33 f.) nicht einmal der Versuch einer Charakteristik im einzelnen gemacht wird. Endlich darf ich nicht verschweigen, daß der Stil oft sehr zu wünschen übrig läßt. Wenn „das katholische Christentum, das Ritterwesen und die Treue gegen das Königshaus" als die „Äußerlichkeiten" des Mittelalters bezeichnet werden (S. 13), wenn von einem „regen Interesse für die französische Poesie, dafür oder dagegen" die Rede ist (S. 56), wenn Sätze begegnen wie: „Was darin (sc. in dem Abschnitt) von Wichtigkeit ist – besonders den St. Simonismus – hoffe ich nachträglich anderweitig in Druck geben zu können" (S. 3) oder: ... „man empfand besonders stark die Wirkung dessen, was gar nicht drin war: einen konsequenten Realismus und dann die Autorin, die mit den Personen ihrer Romane identifiziert wurde" (S. 107), so sind das Entgleisungen, die in einer ernsten wissenschaftlichen Schrift nicht vorkommen sollten. – Ich glaube, daß wissenschaftlich ein größerer Gewinn erzielt worden wäre, wenn der Verfasser statt der hübschen und vielfach fördernden Übersicht über ein so weit ausgedehntes Gebiet, dessen völlige Beherrschung beim Abschluß des Doktor-

examens gewiß noch nicht zu verlangen ist, an einer Stelle in die Tiefe gebohrt hätte und so in gründlicher Untersuchung unser Wissen an einem Punkte wirklich bereichert hätte.

Hermann Oschwinds Schrift „Die ethischen Neuerungen der Frühromantik", die im fortlaufenden Texte nirgends durch Überschriften oder Abschnitte und nur ein einziges Mal durch ein größeres Spatium gegliedert erscheint, zerfällt in zwei Abschnitte, einen einleitenden (S. 5–34) und einen Hauptteil (S. 35–135). Im Mittelpunkt steht Friedrich Schlegels vielumstrittene „Lucinde", und daraus allein schon wäre zu schließen, daß der Titel „die ethischen Neuerungen" zu weit gefaßt ist: es handelt sich wie schon das Vorwort betont, vor allem um das Gebiet des Geschlechtlichen; die „Probleme der Liebe, Ehe und Frauenemanzipation" sind es, die Oschwind herausgreift, um „nicht nur zur geschichtlichen Kenntnis jener hinter uns liegenden Epoche, sondern auch zur Beurteilung und Lösung lebendiger heiß umstrittener Fragen der Gegenwart einen Beitrag zu liefern" (S. 3 f.). Andere Fragen, beispielsweise die des Verhältnisses des Einzelnen zur Gesellschaft und zum Staate, wofür wenigstens bei Novalis einige Fragmente angeführt werden, werden nur flüchtig gestreift. Nachdem der Verfasser gleich zu Anfang die oft schon hervorgehobene Verwandtschaft der Romantik mit dem Sturm und Drang in Deutschland in starker, wenn auch etwas oberflächlicher Weise betont hat („zwar ist die zeitlich spätere nicht naturalistisch wie die frühere, aber zwei Revolutionsperioden in der Literatur haben immer große Ähnlichkeiten"! S. 5), gibt er im einleitenden Teile eine Übersicht der einschlägigen, aus ihren Dichtungen sich ergebenden Anschauungen Goethes und Schillers, Klingers und Lenzens, Maler Müllers, Heinses und Friedrich Heinrich Jacobis, um dann im zweiten Hauptabschnitt in ausführlicherer Behandlung Friedrich Schlegels vorathenäische Periode, sein Auftreten im Athenäum, Ludwig Tiecks „William Lovell" und „Franz Sternbalds Wanderungen", Friedrich Schlegels „Lucinde", Novalis, und endlich Schleiermachers „Vertraute Briefe über die Lucinde" für seine Zwecke durchzunehmen. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse seiner Arbeit, eine die Hauptsachen klar heraushebende Übersicht, wie man sie am Schlusse erwartet, fehlt völlig, auch die nach dem Vorwort zu gewärtigende Nutzanwendung auf die Gegenwart bleibt aus. Einzelne Teile, so die klare Analyse, vor allem eben des sexualethischen Inhaltes der „Lucinde" oder der Schleiermacherschen Lucindebriefe, sind wohl gelungen. In dem sicheren und ruhigen Urteil, das die oft recht fragliche Moral Friedrich Schlegels und seiner Genossen weder maßlos verhimmelt noch unnötig verdonnert, sondern überall gerecht abzuwägen und richtig einzuschätzen versucht, erkennt man die treffliche Schule Walzels, der ja selber einer der besten Kenner der Romantik ist und auch zu dieser Schrift die Anregung gegeben hat. Viel Neues hat der Verfasser allerdings nicht zu sagen; auch wäre man, dem Titel nach, auch wenn wir die schon betonte Einschränkung als gerechtfertigt annehmen, wohl berechtigt gewesen, eine systematische Darstellung der neuen romantischen Anschauungen über Liebe, Ehe und das Verhältnis von Mann und Weib zu erwarten, für deren Fehlen die allerdings viel bequemere Auf-

reihung der Einzelaussprüche und -Auffassungen am sicheren chronologischen Faden des Vierteljahrhunderts von Goethes Götz bis zu Schleiermachers Lucindebriefen keinen vollwertigen Ersatz bietet. Auch die Auswahl im einzelnen weist Lücken auf. So fehlen etwa im ersten Teile bei Goethe die Hinweise auf Faust (die Gretchentragödie!), Werther und die Lyrik der Frühzeit, bei Schiller solche auf Jugendgedichte, wie der „Venuswagen" und „Kastraten und Männer", während die Erwähnung der späteren Schicksale Charlotte von Kalbs als „Titanide" Jean Pauls hier (S. 10) nur als störendes Einschiebsel wirkt. Neben den oben genannten Stürmern und Drängern fehlen solche, die gerade für die von Oschwind in den Mittelpunkt gerückten Probleme wichtig sind, wie Heinrich Leopold Wagner („die Kindermörderin"! „die Reue nach der Tat"!) Sprickmann und Schubart, letztere beide vielleicht mehr noch um ihres Lebens, als um ihrer Schriften willen hier heranzuziehen. Im zweiten Teile ist August Wilhelm Schlegel kaum genannt, auch auf das ganze, für die Zeit und für die romantische Auffassung von Liebe und Ehe so aufschlußreiche Liebesleben Carolinens wird nicht eingegangen. Bei der ausführlichen Besprechung von Tiecks Roman „Franz Sternbalds Wanderungen" ist wohl vom Einfluß des „Wilhelm Meister" und des „Ardinghello" die Rede (ob dabei nicht doch der Einfluß Heinses zu stark angeschlagen wird?), aber der Name Heinrich Wackenroders wird nicht einmal erwähnt. Und doch liegt in der Freundschaft Tiecks mit Wackenroder und darin, daß der Roman ursprünglich als gemeinsames Werk beider Freunde geplant war, die beste Erklärung für die von Oschwind als so sehr überraschend hervorgehobene Tatsache, daß die sinnlich üppigen Schilderungen erst im zweiten Teile auftreten: der erste folgt eben noch dem gemeinschaftlich entworfenen Plane und Wackenroders kindlich zarter und reiner Natur lag derartiges völlig ferne. Bei Novalis, der allerdings fast nur als Freund Friedrich Schlegels herangezogen wird, befremdet die Beschränkung auf die „Fragmente": seine Auffassung der Liebe und der Frau, wie er sie in dem wunderlieblichen Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen (in „Die Lehrlinge zu Sais") und in seinem Roman „Heinrich von Ofterdingen" gestaltet hat, hätte zum mindesten als Ergänzung und Gegengewicht seiner Anschauungen in den „Fragmenten" dargestellt werden sollen. Und in einer Übersicht über die ethischen Neuerungen der Romantik müßten auch die hierher gehörigen Anschauungen Jean Pauls ihre Stelle finden, mag man im übrigen über dessen Verhältnis zur Romantik – hier liegt eines der interessantesten noch ungelösten Probleme der deutschen Literaturgeschichte jener Zeit – denken wie man will. – Alles in allem erscheint mir Oschwinds Schrift, die in frischem, lebendigem Stile geschrieben sich anregend liest, als ein tüchtiges specimen eruditionis, ohne doch wesentlich Neues zu bringen oder in der in den letzten Jahren so mächtig angeschwollenen Literatur über die deutsche Romantik als eine besonders schwerwiegende Leistung gelten zu können.

Das dritte Heft führt auf ein ganz anderes Gebiet, in welchem sich der Berichterstatter weniger zu Hause weiß. Professor Singer teilt als Probe eines beabsichtigten Kommentares der Schweizer Märchen seine

im Kolleg gegebene Besprechung der ersten acht Nummern aus O. Sutermeisters „Kinder- und Hausmärchen aus der Schweiz" mit. Neben der Klarlegung der einzelnen Motive und ihrer verschiedenen Fassungen, die oft mit weiten internationalen Ausblicken verfolgt und vergleichend betrachtet werden (z. B. S. 17, 21 f., 36 f., 57 f., 60 f. usw.) kommt dabei der Kommentator häufig auch auf allgemeine Fragen zu sprechen. So wenn er die Unterscheidung zwischen Sage und Märchen nicht in der Anknüpfung der Sage an eine bestimmte (geschichtliche) Persönlichkeit oder an ein gegebenes Lokal, welche dem Märchen fehle, sieht, sondern tiefer und wesentlicher dadurch feststellt, daß die Sage den Anspruch auf Wahrheit erhebt, das Märchen aber bloß als poetisches Unterhaltungsprodukt gelten will (S. 9 f.). So wenn er gegen O. Stoll („Suggestion und Hypnose in der Völkerpsychologie" 1894) die Erklärung durch Suggestion wohl für die Festsetzung und Verbreitung des Glaubens an übernatürliche Erscheinungen, nicht aber zur Erklärung seiner Entstehung für genügend hält (13 f.). So wenn er das ätiologische Märchen nicht mehr als reines Märchen gelten läßt, sondern da es belehren will, aus dem Gebiete der epischen in das der didaktischen Poesie verweist (S. 47 f.). So wenn er für das Häufungsmärchen als Betätigung einer besonderen „Sprachkunst" neben der „Dichtkunst" (nach der Unterscheidung Gerbers), wie für die Schnellsprechübungen, Kettenverse und Abzählreime der Kinder eine besondere Stellung innerhalb der Einteilung der Künste verlangt, „die sie wie die Ornamentik neben Plastik und Architektur stellt" und darin eine Vorstufe der Poesie erblickt (S. 50 f.). So wenn er das Suchen nach dem Ursprungsort der Märchen als aussichtslos abweist und ihre Deutungsversuche, „so weit sie über die Feststellung allgemein menschlicher Vorstellungen hinausgehen" für verfehlt hält (S. 71). Ich muß mich mit diesen wenigen Andeutungen begnügen, der Märchenforscher wird auch sonst in dem kleinen Heft, das bei knappem Umfang reichen Stoff zusammenträgt, manche Ausbeute finden.

Als vierte Nummer der Sammlung erscheint wieder eine Doktordissertation und sie führt gleich der zweiten in das eigentliche Spezialgebiet Prof. Walzels, in das der Romantik. Dr. Ludwig Hirzel handelt über Wielands Beziehungen zu den deutschen Romantikern und widmet diese seine Arbeit, dem Andenken seines Vaters, Prof. Dr. Ludwig Hirzel, der neben den auf Wieland bezüglichen Mitteilungen seiner prächtigen Haller-Ausgabe durch seine inhaltsreiche Schrift „Wieland und Martin und Regula Künzli" (Leipzig 1891) sich auch in der Wielandforschung einen bleibenden Platz gesichert hat. Des Sohnes hier vorliegende erste Arbeit verzichtet von vornherein auf Vollständigkeit, und mußte darauf verzichten, solange die ersehnte vollständige Sammlung der Briefe Wielands nicht vorliegt, die jetzt endlich als Teil der von der Berliner Akademie der Wissenschaften in Angriff genommenen historisch kritischen Gesamtausgabe Wielands in Aussicht gestellt ist. Immerhin gibt diese in mehreren Heften der „Untersuchungen" sich wiederholende Versicherung, daß die Verfasser auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen, zu denken und läßt die Frage nicht unberechtigt erscheinen, ob die Wahl solcher von Anfängern unmöglich vollständig zu be-

handelnden Themen wirklich als das gleichsam normale für Dissertationen gelten soll. – Hirzels Darstellung, die vorwiegend Materialsammlung gibt (Urteile der Romantiker über Wieland; Urteile Wielands über die Romantik; Zeugnisse für die persönlichen Beziehungen Wielands zu den Romantikern) bestrebt sich einer lobenswerten Frische und ist recht temperamentvoll gehalten; ihre Ergebnisse allerdings wollen mir nicht durchweg stichhaltig erscheinen. Der weit umfangreichere erste Teil (S. 1 – 74) behandelt die literarischen und persönlichen Beziehungen Wielands zu den Brüdern Schlegel, Novalis, Tieck, Schleiermacher, Clemens Brentano, Sophie Brentano und Heinrich von Kleist und schildert anschaulich die verschiedenen Etappen im Kampfe der beiden innerlich sich stark entgegengesetzten Geistesrichtungen, in welchem der Sieg schließlich auf seiten der jüngern, der Zukunft zugewandten Partei blieb und bleiben mußte. Besonders hübsch gelungen sind die Abschnitte, welche das Werden und Sichwandeln des literarischen Angriffs der Romantik gegen Wieland schildern, wie er dann endgültig nach kleinern Plänkeleien in Schlegels „Reichsanzeiger" im „Athenäum" und in Tiecks „Prinz Zerbino" zum Ausbruch kam. Die drei Hauptanschuldigungen, welche die Romantik gegen Wieland schleuderte und die dann August Wilhelm in seinen Berliner Vorlesungen nochmals abschließend zusammenfaßte, sind: Mangel an Originalität, Unsittlichkeit, breite Weitschweifigkeit (oder schärfer gesagt: „Nullität und Unpoesie", wie Caroline einmal schreibt), Vorwürfe, die allerdings auch von anderer Seite öfter und mit Nachdruck gegen Wieland erhoben wurden. Hirzel will dabei nachweisen, daß die meisten Romantiker, insbesondere auch die Brüder Schlegel, ihr Urteil über Wieland zweimal gewechselt hätten: erst verehrende Anerkennung in der Jugend, dann erbitterter Kampf in der Blütezeit der Romantik, endlich eine mildere und im ganzen gerechte Beurteilung in höheren Semestern. Nur Tieck sei immer, so jung als alt, ein erbitterter Gegner Wielands gewesen und geblieben. Unbestreitbar ist nun Wieland auch für die jungen Romantiker „wie für die damalige junge Welt überhaupt ein nicht zu unterschätzendes literarisches Bildungsmittel" gewesen (S. 4). Dennoch glaube ich, daß die Schlegel dem Dichter von allem Anfang an ablehnender gegenüber gestanden, als Hirzel es darstellt. An die bekannte Stelle Friedrich Schlegels über den „Peregrinus Proteus" (im Briefe an August Wilhelm vom 8. Okt. 1791): „Wenn ich jedoch erwäge, was für ein Kunstwerk die Geschichte eines Schwärmers sein könnte – so hat Wieland sehr wenig davon geleistet; obgleich gar nicht von ihm zu erwarten, daß er in die Eigentümlichkeit eines Dinges recht tief eindringen sollte" (ich unterstreiche das mir Wichtige) knüpft Hirzel den Satz an: „Ich gaube, daß diese Bemerkung Friedrichs keinen eigentlichen Ausfall auf Wieland bedeuten kann" ... (S. 7). Ja, was soll und kann man denn anderes aus der Stelle herauslesen, als einen, wie mir scheint, recht energischen Ausfall gegen Wieland? Und im gleichen Briefe heißt es, anschließend an die Kritik des „Peregrinus Proteus" in einer Stelle, die Hirzel weggelassen hat, über Wielands „Neue Göttergespräche": „Gar kein Dialog, viel Geschwätz, einige witzige Einfälle und interessante Charaktere" (Friedrich Schlegels Briefe an

seinem Bruder August Wilhelm, ed. Walzel, 1890, S. 20). Auch das von Hirzel stark betonte Lob des nächsten Briefes bezieht sich doch ausschließlich auf ein formales Moment. Wenn Friedrich damals mit seiner wirklichen Ansicht über Wieland zurückhielt, so lag der Grund dafür nicht in aufrichtiger Anerkennung seiner literarischen Verdienste, sondern wohl eher in einer rein praktischen Erwägung. Friedrich litt an chronischem Geldmangel, Wieland aber war Leiter der angesehensten belletristischen Zeitschrift Deutschlands des „Teutschen Merkurs", und dieser wurde auch für ihn eine Einnahmequelle. So erschien Zurückhaltung im Urteil über dessen Redaktor als einfaches Gebot der Klugheit. Wenn nachher, wie Hirzel richtig ausführt, seit der Berliner Zusammenkunft der Romantiker und der Gründung des Athenäums sich dies ändert, so kommt nun nach meiner Auffassung nur Friedrichs ursprüngliche Ansicht über Wieland ungehindert zu Worte. Jetzt kann er sie frei aussprechen, jetzt hat er sein eigenes Organ zur Verfügung und braucht Wieland nicht mehr. Ich kann deshalb auch in diesem Umschlag nicht, wie Hirzel meint, einen entscheidenden Einfluß Tiecks auf Friedrich sehen. Um so weniger, als mir die von Hirzel so nachdrücklich hervorgehobene, immer gleich gebliebene Feindseligkeit Tiecks gegen Wieland nicht so sicher festzustehen scheint. Ich glaube viel eher, daß auch Tieck, wie Haym vermutungsweise einmal äußert (die Stelle – Romantische Schule S. 61, Anm. 2 – wird auch von Hirzel angezogen) ursprünglich „in das landläufige Lob Wielands eingestimmt" hat. Tieck war in seiner Jugend sehr leicht bestimmbar und abhängig in seinen Meinungen, und seine zwei Äußerungen, die Hirzel zum Gegenbeweis anführt, stammen aus sehr viel späterer Zeit: die eine steht im Vorbericht des sechsten Bandes seiner Schriften von 1828, die andere in den von Köpke aufbewahrten Gesprächen des Dichters, ist somit frühestens aus dem Jahre 1849! Mit solchen Äußerungen aus der weiten Ferne der (oft getrübten) Erinnerung ist es aber eine heikle Sache. Dem älteren und alten Manne verschieben sich die Dinge oft recht wunderlich, und zumal an der zweiten Stelle ist es deutlich das Bestreben des im hohen Alter eiteln Tieck, sich als den Anreger, ja eigentlichen Urheber eines literargeschichtlich wichtigen Vorganges hinzustellen. Wissenschaftliche Beweiskraft erlangen solche aus später Zeit stammende Äußerungen doch nur, wenn sie bestätigt werden durch mit dem Behaupteten gleichzeitige Zeugnisse gleichen Inhaltes, was aber hier bei Tieck eben nicht der Fall ist. – Auch im einzelnen wäre zu diesem ersten Teile manches zu bemerken. So läßt sich doch nicht sagen, daß sich in Schillers Dramen, beispielsweise „Braut von Messina" und „Jungfrau von Orléans", „ganz unbemerkt romantische Motive und Tendenzen eingeschlichen haben" (S. 1). Ich denke, Schiller war sich seiner Annäherung an die Romantik wohl bewußt, als er seine „Jungfrau" „eine romantische Tragödie" betitelte. Wenn S. 4 der prächtige Nachruf Goethes auf Wieland im Maskenzuge von 1818 erwähnt wird, so wäre da doch auch der herrlichen Gedenkrede Goethes in der Trauerloge am 18. Februar 1813 zu gedenken gewesen. Noch auffallender ist es, wenn Hirzel (S. 49) zwar die von Böttiger aufbewahrte private Verteidigung Wielands gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit seiner Schrift anführt, nicht

aber seine öffentliche im „Teutschen Merkur“ von 1775, wo Wieland in der glänzenden Oratio pro domo seiner „Unterredungen zwischen W. und dem Pfarrer zu ***“ sich gerade nach dieser Seite zu rechtfertigen suchte. Unzulässig erscheint es mir, wenn (S. 68) Friedrich Schlegels Definition der Romantik aus seinen Wiener Vorlesungen von 1812, also aus seiner späten, christlich-katholischen Periode ohne weiteres auch für viel frühere Zeit als vollinhaltlich gültig angesehen wird; August Wilhelm und vielleicht noch mehr der junge Friedrich selber würden in der fröhlichen Kampfzeit des „Athenäums“ sehr entschieden Front gemacht haben gegen diese frömmelnd enge Begrenzung, die auch in der Antike „die Anklänge dieses (nämlich des christlichen Liebes-) Gefühls“ findet und von der „im ganzen finstern und dunkeln Weltansicht“ der griechischen Tragiker spricht. Es ist bezeichnend, daß die jungen Schlegel gerade den einen Punkt bei Wieland nie angegriffen haben, der hier als eigentlich entscheidender Differenzpunkt von Hirzel nachträglich konstruiert wird, die falsche französisierende Auffassung des Altertums durch Wieland, wozu doch gerade Friedrich mit seinen großen Plänen einer umfassenden griechischen Kulturgeschichte sich wohl als erster berufen gefühlt hätte. Der ganze etwas künstlich zurechtgemachte Gegensatz des echten Antiken, womit das Romantische übereinstimme, und des falschen Antikischen, dem das Romantische entgegengesetzt sei, stammt erst aus Friedrichs späterer Zeit. Und während Hirzel gelegentlich den Gegensatz Wieland-Schlegel tiefer und umfassender faßt als den von Aufklärung und Romantik, so erscheint es einseitig, wenn im Anschluß an jene Äußerungen des späten Friedrich nun dieser Gegensatz ganz allgemein mit dem Heineschen paradox-geistreichen Schlagwort des Sensualismus und Spiritualismus erschöpft wird. Die ältere Romantik war weder so einseitig spiritualistisch (man denke nur an Friedrichs „Lucinde“ mit ihrer pseudophilosophischen Verherrlichung des sinnlichsten Liebesgenusses) noch Wieland so einseitig sensualistisch (er sah im Altertum nicht nur eine Zeit sinnlicher, sondern vor allem auch eine geistiger Freiheit und stellte seine echte „Liebe des Herzens“ der bloßen Sinnenliebe genau so gut entgegen als unsinnlich schwärmender Seelenliebe), wie es darnach erscheinen möchte.

Im sehr viel kürzeren zweiten Teil (S. 75–92) sucht Hirzel dann darzutun, daß auch in der Periode des Kampfes viele Berührungspunkte zwischen Wieland und der Romantik bestanden und zwar in der Romandichtung. Er stellt die Reihe auf: Don Quijote, Don Silvio, Agathon, Wilhelm Meister, die Romane der Romantik. Und im Anschluß an die bekannte Berliner Dissertation von Donner („der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker“ 1893) führt er die von diesem gegebenen sechs Hauptmotive in Vergleichung besonders mit dem Agathon durch und findet Parallelen besonders in den Frauengestalten. Seine Ausführungen bleiben dabei ziemlich skizzenhaft und was er beibringt, scheint mir nicht genügend zum Beweise seiner These. Diese These lautet: „Wielands Agathon dürfte deshalb ein Vorläufer des romantischen Romanes genannt werden“ (S. 88). Seine Beweisführung scheint mir an zwei Fehlern zu kranken. Einmal sieht er bei der Betonung der Motivwanderung allzusehr auf das Was? allzuwenig

auf das Wie?, obschon für den Beweis unmittelbarer wie mittelbarer Beeinflussung nur das letztere entscheiden kann. Zweitens begnügt er sich bei einem wichtigen Punkte mit der bloßen Feststellung der „eigentümlichen“ Sonderstellung des „Agathon“. Einen nicht nur wertvollen, sondern auch wesentlichen Bestandteil nämlich des Don Quijote, des Wilhelm Meister, sowie aller romantischen Romane bilden die lyrischen Einlagen, diese aber fehlen in Wielands Romanen ganz und gar. Das ist nicht nur eine zufällige und „eigentümliche“ Erscheinung, das ist ein Punkt, wo die Trennung zweier Gefühls- und Kunstwelten sich deutlich dokumentiert: Goethe ebenso groß als Epiker wie als Lyriker, die Romantiker alle Lyriker (selbst die zu dichterischer Produktion am wenigsten begabten, wie die Brüder Schlegel haben noch das poetisch Annehmbarste als Lyriker geleistet), Wieland dagegen eine völlig unlyrische Natur. Damit hängt ein weiterer Unterschied zusammen: Wieland als echter Aufklärer will in seinen Romanen vor allem didaktisch wirken, falsche Kunst- und Lebensrichtungen bekämpfen (in Don Silvio) seine Welt- und Lebensanschauung verbreiten (im Agathon); Goethe, der Künstler, will nur darstellen; die Romantiker wollen vor allem Stimmung erzeugen; und so ist denn auch die Anwendung der Lyrik im Roman bei diesen beiden wieder verschieden: bei Goethe vornehmlich Mittel der Charakteristik (man denke an die Gesänge Mignons, des Harfners), bei den Romantikern vornehmlich Mittel der Stimmungsmalerei (man vergleiche die Lieder in „Franz Sternbalds Wanderungen“, in „Ahnung und Gegenwart“). — Aber auch ein letzter Beweis, auf den Hirzel besonders stolz ist, steht meiner Auffassung nach auf recht schwachen Füssen. Er begründet seine Behauptung eines unmittelbaren Zusammenhanges zwischen Agathon, Wilhelm Meister und Heinrich von Ofterdingen auf die Ähnlichkeit eines Traumes der drei Titelhelden. Er sagt: „der Inhalt ist bei allen dreien der gleiche: Die Geliebte weilt sichtbar, doch fast unerreichbar in der Ferne“ (S. 90) und führt als weitere Übereinstimmungen an: das Getrenntsein durch Wasser (Fluß oder See) und das Ausbreiten der Arme beim Nichterreichenkönnen der Geliebten. Daß dabei aber die übrigen Umstände ganz verschieden sind, daß z. B. Ofterdingen die Geliebte noch gar nicht kennt, sie in diesem Traume überhaupt in der Gestalt der blauen Blume zum erstenmal erblickt, daß diese „blaue Blume“ das völlig neue Hauptmotiv bildet, davon sagt Hirzel kein Wort. Jene Züge aber, auf deren Übereinstimmung er so viel Wert legt, sind allgemein bekannte Traumerscheinungen, die wohl jeder, der überhaupt träumt, schon bei sich selbst beobachtet hat. Der „unwiderlegliche“ Beweis des Agathon, daß Wieland ein unmittelbarer Vorläufer der Romantiker sei, erscheint mir wenigstens durchaus nicht erbracht.

Trotz der von vornherein vom Verfasser zugestandenen Unvollständigkeit und trotz mancher anfechtbarer Aufstellungen im einzelnen ist es Hirzel gelungen, ein lebendiges Bild der Beziehungen Wielands zur Romantik zu geben und besonders die mittlere Periode in diesen Beziehungen, die interessante Kampfzeit des „Athenäums“, anschaulich zu schildern.

München. Emil Sulger-Gebing.

Englert, Anton: Die Rhythmik Fischarts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Metrik. München, Becksche Verlagsbuchhandlung 1903. VIII, 99 S. 8°.

Bei dem regen Interesse, das man in letzter Zeit dem Sprechverse oder besser vielleicht dem Buchverse des 16. Jahrhunderts zugewandt hat, war es zu erwarten, daß auch die Metrik Fischarts ihren Bearbeiter finden würde. Der Verfasser der vorliegenden Schrift hat sich dieser Aufgabe durchaus gewachsen gezeigt: gründliche Durchforschung des Materials, klare und zweckmäßige Gruppierung, umsichtiges Heranziehen des Gebrauches der nächst verwandten Dichter, Sachlichkeit des Urteils, das alles macht diese Arbeit zu einer zuverlässigen Grundlage für das Studium von Fischarts Verskunst, obwohl sie von einer sehr anfechtbaren Voraussetzung ausgeht.

Englert bekennt sich zu der Annahme, „daß in den kurzen Reimpaaren des 16. Jahrhunderts regelmäßiger Wechsel zwischen Hebung und Senkung Prinzip war und daß in Fällen, wo Wort- und Versakzent in Widerspruch gerieten, die natürliche Betonung hinter der rytmischen zurückstehen mußte". Diese Fälle werden nun unter Beiseitelassung der verhältnismäßig wenigen Verse, die sich dem Normalmaß der acht und neun Silben nicht fügen, in allen unstrofigen Gedichten Fischarts genau festgestellt und nach Gattungen geordnet. Die Fälle, in welchen ein Versakzent auf schwachem e mit dem Wortakzent auf einer haupttonigen oder stark nebentonigen Silbe konkurriert, sind vorangestellt, und unter ihnen sind wieder die mit dem schwachen e hinter der starktonigen Silbe von denen, wo e im Präfix auftritt, mit gutem Grunde gesondert. Es folgen die Konkurrenzen jener Wortakzente mit metrisch akzentuierten nicht schwachlautigen Nachsilben (wie nemlích, Armút), sowie solche mit den zweiten Silben zusammengesetzter Wörter (Ehrgeítz, aufgstéllt, antwórten oder ántwortén); den Schluß bildet die Verletzung des Satzakzentes, von der mit Recht nur die schwersten Fälle, Betonung einsilbiger Präpositionen, Pronominal- und Artikelformen vorm einsilbigen Substantiv (dás Volk, seín Leid, beí Nacht) statistisch festgestellt werden. Für jede dieser Erscheinungen wird durch tabellarische Übersichten veranschaulicht, wie oft sie in der 1., 2., 3. und, sofern diese überhaupt in Betracht kommt, in der 4. Hebung in jedem Gedichte Fischarts auftritt. Wir sehen, daß die schwerste Art der Akzentkonkurrenz, die zwischen haupttoniger oder stark nebentoniger Silbe und schwachem e, weitaus am häufigsten bei der 1. Hebung, außerordentlich viel seltener in der 2. und am seltensten in der 3. Hebung erscheint (die 4. kommt hier überhaupt nicht in Betracht). Was das Verhältnis der verschiedenen Dichtungen Fischarts in diesen Punkten betrifft, so wird die Kollision zwischen Wort und Verston merkwürdigerweise in den späteren Werken weit häufiger als in den früheren. Englert führt das darauf zurück, daß der Einfluß der in dieser Hinsicht strengeren Metrik Caspar Scheidts in Fischarts Erstlingsarbeiten am wirksamsten ist, später zurücktritt.

Die nächsten Kapitel beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Fischarts Versen zu der normalen Silbenzahl. Nachdem festgestellt ist, welche Arten

der Wortverkürzung und Worterweiterung überhaupt bei Fischart vorkommen, wird gezeigt, inwieweit sie in seinen Gedichten auch gegen die Überlieferung hergestellt werden dürfen, um acht- und neunsilbige Verse zu erzielen; ein verhältnismäßig geringer Rest von Versen, welche diese Zahl überschreiten oder nicht erreichen, bleibt übrig. Aus den folgenden Abschnitten über Fischarts Reime, schwere Senkungen und Enjambement sei hervorgehoben, daß der Dichter in seinen späteren Werken eine Belastung der Senkung mit stärker betonten Silben liebt.

Suchen wir nun auf Grund dieser Tatsachen zunächst festzustellen, welchen Versregeln Fischart mit klarem Bewußtsein folgte, so hat er zweifellos für das Wesentlichste der poetischen Form die ständige Bindung zweier Redeabschnitte gleichen Umfanges durch den Reim gehalten; den Umfang aber hat er lediglich nach der Zahl der Silben, ohne Rücksicht auf deren Akzentwerte gemessen, und demnach galt für ihn die Regel, daß der Vers mit stumpfem Ausgang acht, der mit klingendem neun Silben enthalten müsse. Damit steht Fischart auf dem Boden der Buchdichtung sowohl wie der Verstheorie seiner Zeit; aber darüber hinaus hören auch die festen Gesetze auf. Suchen wir den Rytmus seiner Verse zu bestimmen, so tritt uns bei natürlicher Wortbetonung am häufigsten die jambische Reihe entgegen, so daß wir annehmen können, ein viermaliger Wechsel von Natur unbetonter und betonter Silben habe ihm als Grundrytmus im Ohr gelegen. Als Gesetz aber hat dieser Wechsel für Fischart nicht gegolten, denn wie weit entfernt er davon war, sich an diese Form zu binden, haben Englerts Zusammenstellungen deutlich gezeigt. Fischart muß also entweder die Durchführung des gleichmäßigen Wechsels von Senkung und Hebung nicht für nötig gehalten, sondern unbedenklich je nach den Erfordernissen der natürlichen Betonung auch Verschiebungen des rytmischen Grundschemas gestattet haben, oder er hat dies Schema auch gegen die natürliche Betonung durchgeführt. Im ersten Fall also würde er z. B. betont haben:

Sáh die Fánen mit lúst voraús,
Díe sie stéckten zun Wágen aús;

im andern Fall: Sah díe Fanén mit lúst voraús,
Die síe steckt́én zum Wágen aús (Glückh. Schiff 1049);

im einen: Mórgens frűh schickt man híndersích
Die Wä'gen, díe in náchbarlích
Díe von Strásburg gában bewärlich,
únd verlétzten die Fúhrleut éhrlich;

im andern: Morgéns früh schíckt man híndersích
die Wä'gen díe in náchbarlích
die vón Strasbúrg gabén bewä'rlich
und vérletztén die Fúhrleut éhrlich.

Wir haben gesehen, daß Englert die zweite Betonungsweise für die Verse des 16. Jahrhunderts überhaupt annimmt; und diese Anschauung hat in

letzter Zeit immer mehr Verbreitung gewonnen; wie sie vor ihm durch Helm vertreten war, so ist sie neben und nach ihm durch Mayer (PBB 28), Saran (Rytmus d. französ. Verses, Halle 1904), Jellinek (PBB 29, 356f.) verfochten worden. Zu ihrer Stütze bringt Englert die Tatsache bei, daß in einzelnen größeren Dichtungen des 16. Jahrhunderts, wie im Triumphus Veritatis und in Scheidts Grobianus, niemals ein tonloses schwachlautiges Präfix an einer geraden Versstelle erscheint, während tonlose Flexions- oder Nachsilben jeder Art, also auch solche mit schwachem e, wenn auch in mäßiger Anzahl, an geradzahligen Versstellen vorkommen. Er hätte dazu auf die Regel des Laurentius Albertus verweisen können (Müller-Fraureuth, S. 157): *ge-, an-, be-, er-, ent-, ver-, zer-, zu-, breviter et in imparibus rhythmorum locis poni volunt.* Daß manche Dichter die Silben von geringstem Gewicht an gerader Versstelle mieden, weil sie dort den metrischen Akzent für erforderlich hielten, steht danach fest, aber daraus folgt noch nicht, daß diejenigen, die kein Bedenken trugen, auch jene allerschwächsten Silben an die geraden Stellen zu setzen, gleichwohl den Versakzent an den geraden Stellen unter allen Umständen zur Geltung gebracht hätten. Anderseits hat Englert genug Fälle beigebracht, in denen Fischart Wörter und Silben, die nach dem metrischen Schema in die Senkung gehören, einen besonders starken Ton gegeben hat, indem er sie zu Antithesen, Wortspielen, Binnenreimen usw. verwendet, wie: *denn eín Freund dér ist Feínd gewesen; Wer dír brot gíbt der hát auch weín. Und kát schleckén fír Dínten lécken. Der sólt mir eín Seelhírten góben, Ja eín Sewhírten, mérk es ében. Ihr séchs die gár plump eínhin plúmpten. Je méh du úns jagst únd zerplágst* usw. Diese und ähnliche Beispiele lehren uns, daß Fischart den Hauptsilben auch an ungeraden Versstellen, entgegen dem oben durch Akzente bezeichneten Versschema, ihren natürlichen Ton gab. Wer solche Verse las, mußte schon ohne weiteres den an dieser Stelle stehenden Hauptsilben trotz dem Schema einen Ton geben, ehe er übersehen konnte, daß es sich um einen Reim, ein Wortspiel usw. handelte; sonst konnte die Stilfigur nicht zur Geltung kommen. Englert nimmt denn auch an, daß man die Verse nicht schulmäßig skandierend heruntergeleiert habe, sondern daß man „durch schwebende Betonung den Anforderungen des prosaischen Akzentes in weitestem Maße gerecht zu werden suchte". Aber dann ist es doch mit dem Grundsatz, daß die natürliche Betonung überall hinter der rytmischen zurückstehen mußte, recht mißlich bestellt. Stellen, wie die angeführten verlangen entschieden, daß umgekehrt das rytmische Schema gegen die natürliche Betonung zurückgesetzt wird. Und nun kommt hinzu, daß auch Englert gelegentliche Abweichungen vom alternierenden Schema durch zweisilbige Senkung und durch Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung zugibt. So z. B. *Solchs thún darff in óffentlichem druck. Dánn diesélbigén zween Orden Trénnen sích nur úmb die Córden. Viel Réchtshándel krieg erwécken Darauf der fréssig Ráb sáß. Dann die Líb ist ain sólcher Nótzwáng. Die aim óft thut bís zum Tód zwáng* usw.

Man darf bei dieser Frage nicht außer Acht lassen, daß in Deutschland zu keiner Zeit, von der Periode der Alliterationspoesie an bis zur Gegenwart,

der Vers mit wechselndem, durch den Wortakzent bestimmten Rytmus und verschiedener Silbenzahl außer Übung gekommen ist. Es ist also keinenfalls richtig, für die kurzen Reimpaare des 16. Jahrhunderts schlechthin den regelmäßigen Wechsel zwischen Senkung und Hebung mit Zurücksetzung des Wortakzentes gegen die Versbetonung als Prinzip aufzustellen. Die vorwiegend oder ausschließlich für den mündlichen Vortrag bestimmte Dichtung hat sich auch im 16. Jahrhundert durchaus nicht an dies Prinzip gebunden. Man sehe doch einmal, wie weit man mit jener Regel kommt bei Dichtungen, wie beispielsweise dem Sterzinger Fastnachtspiel „die zwen Stendt“ vom Jahre 1535 (Zingerle XXV), bei Lienhart Flexels Bericht vom Rottweiler Schießen vom J. 1558 (Alemannia 6, 201 ff.), oder selbst bei Reimsprüchen wie dem vom Jahre 1524 bei Schade, Satiren und Pasq. III, 38 oder dem vom Jahre 1546 in Liliencrons Volksliedern 4,320 ff. usw. Während bei den einen die Verse außerordentlich verschiedenen Umfang zeigen und selbst die vier Hebungen nicht überall gewahrt werden, finden sich bei andern ganze Partien mit der normalen Silbenzahl, ja diese kann derartig vorherrschen, daß man versucht ist, Senkung und Hebung auch auf Kosten des Wortakzentes wechseln zu lassen; aber dann werden wieder Auftakts- und Senkungssilben gehäuft oder sie fehlen, und es zeigt sich, daß der Dichter seine Verse, auch die acht- und neunsilbigen, zweifellos nach dem Wortakzent gesprochen hat. Diese Fortsetzung des mittelalterlichen Sprechverses war die Form, der sich die Reimsprecher, die Gelegenheitsdichter und die traditionelle Volksdichtung verschiedenster Gattungen bedienten. Bei Brautwerbungen und Hochzeiten, bei Handwerksbräuchen, bei Volksfesten in Stadt und Land, in den Sprüchen bettelnder Freiharte konnte sie jedermann hören, und es ist nicht anzunehmen, daß sie irgend einem der Schriftsteller, die in ihren Buchgedichten die gleichmäßige Silbenzahl des Verses durchführten, unbekannt gewesen wäre.

Daß diese Literaturdichter, auf die teilweise der französische Versgebrauch nicht ohne Einfluß gewesen sein mag, alle auch an den mündlichen Vortrag ihrer Werke gedacht haben, ist freilich kaum anzunehmen; Werke, bei denen die Illustration einen so wesentlichen Teil bildet, wie das Narrenschiff und der Teuerdank, sind sicher mehr für das Auge als für das Ohr bestimmt gewesen. Soweit diese Schriftsteller aber wirklich den Rytmus ihrer Verse ernstlich beachteten, konnten sie aus der Tradition des Sprechverses nur die Betonung nach dem Wortakzent, nicht ein ihm widerstreitendes Alternieren von Hebung und Senkung entnehmen. Ich sehe nicht, wie sie dazu gekommen sein sollten, dies Alternieren in der Rezitation für etwas selbstverständliches zu halten. Auch die Theoretiker, welche die deutschen Reimzeilen nicht als Verse gelten lassen und den Begriff Fuß nicht für die Verbindung von Senkung und Hebung, sondern als gleichbedeutend mit Silbe anwenden, haben diese Auffassung nicht,[1]) soweit es sich nicht um Nach-

[1]) Saran irrt, wenn er, Franz. Rytm. S. 154, meint, Ölinger setze an folgender Stelle (Scheel S. 125) alternierende Technik voraus: *De quantitate syllabarum, in hac nostra lingua, nihil certi praescribere possumus, nam saepe syllabae in rythmis corripiuntur, quae in prosa oratione producuntur, et e contra: ut*

An dich vnd dein heilig gebott /
Gedencken in der leibes not /

bildung lateinischer Jamben und Spondäen handelt, bei der denn auch sogleich die Forderung nach Übereinstimmung des alternierenden Rytmus mit der natürlichen Betonung erhoben wird. Nur die Tradition des Meistergesanges, teilweise auch die des Chorals hätte als Vorbild für ein an die grammatische Betonung nicht gebundenes gleichmäßiges Wechseln von Hebung und Senkung dienen können. Daß solche Beeinflussung der Reimpaardichtung durch die Praxis des Meistergesanges stattgefunden hat, ist mir nicht zweifelhaft. Aber man darf sich dabei nicht verhehlen, daß die Zurücksetzung des Wort- und Satzakzentes im Gesange, zumal wenn in diesem allen Silben dieselbe Dauer gegeben wird, etwas ganz anderes ist als ihre Zurücksetzung im Sprechvortrag. Wenn hier ein anderer Zusammenhang als der durch mechanische Übertragung bestanden hat, so müßte man annehmen, daß die Meistersinger auch die Reimpaare in singendem Ton mit ziemlich gleichmäßiger Silbendauer vorgetragen haben. Die Nebensilben mit e, welche sie in der lebendigen Sprache größtenteils synkopierten, konnten gerade deshalb in der Rezitation ihrer schriftdeutschen Verse mit möglichstem Nachdruck gesprochen werden; solchem schleppenden Gang des Verses würde auch die Auffassung jeder Silbe als eines Fußes gut entsprechen, und ein Ausgleich zwischen Vers- und Wortakzent durch schwebende Betonung würde bei ihm leicht zu finden gewesen sein. Aber selbst unter den Meistersingerdichtungen haben sicher die Fastnachtsspiele in erster Linie sinngemäßen und dramatisch individualisierenden Vortrag verlangt, das rytmische Idealschema mußte dabei vielfach zurücktreten; eine strenge Durchführung des alternierenden Rytmus durch die Darsteller war auch schon durch die sorglose Behandlung der Nebensilben in den Aufzeichnungen, nach denen sie ihre

Saran läßt in seinem Zitat den zweiten Vers fort, akzentuiert heilíg und meint, Ölinger wolle hier ein Beispiel für die „Dehnung“ (d. h. Akzentuierung) des kurzen (unbetonten) -ig im Verse geben. Schon die Hinzufügung des bei dieser Auffassung ganz überflüssigen zweiten Verses zeigt, daß Ölinger von etwas ganz anderem redet. Rytmus heißt hier nicht Reimvers, sondern Reim, und Ölinger spricht wirklich von der Quantität, nicht von der Betonung; als Beispiel für die willkürliche Behandlung der Quantität bringt er den Reim gebott: nôt bei. Und so fährt er lediglich mit Bezug auf den Reimgebrauch fort: *Licentia quoque magna est in nostris rythmis literarum additione et elisione: ut*

Der selbig kere wider vmme /
Schaw das er in Gottes huld komme.

Aliud.

Vnd stelt man all böß vortheil an /
Das dhoffart mög jrn vorgang han.

vmme: komme ist Beispiel für die literarum additio, *an: han* statt *haben* (was Ölinger in seiner Grammatik als einzige Form ansetzt) ist Beispiel für die elisio. Erst im folgenden geht er auf den Rytmus über mit den Worten: *Loco scansionis rythmorum efferimus seu canimus syllabas, ut in his exemplis percipiendum est:*

Du solt / al huere / rey ver / meiden /
Dann Gott / wil keinen / huerer / leiden /
Darumb hat / er geben / artzeney /
Den Ehe / stand wider / dhuererey /

Die Art, wie Ölinger hier die Versglieder abteilt, zeigt, daß er von alternierender Technik keine Vorstellung hat. – Es folgt nur noch der Satz *In scansione seu prolatione rythmorum tres syllabae simul prolatae corripiuntur, alias producuntur.* Da Ölinger den Laurentius Albertus benutzt hat, so wird das auf dessen Bemerkung zurückgehen, daß im Verse Verbindungen wie *so ermlich, wie ist doch, du erscheinst* mit Synalöphe der zusammenstoßenden Vokale zu sprechen sind.

Rollen lernten, ausgeschlossen, wie wir aus den vorliegenden Überlieferungen, selbst den Originalaufzeichnungen Hans Sachsens, entnehmen können.

Nach alledem ist auch in den Kunstversen des 16. Jahrhunderts beim Sprechvortrag die Wortbetonung zu ihrem Rechte gekommen, und ein gleichmäßiger Wechsel rytmisch unbetonter und betonter Silben kann dabei nicht überall zur Geltung gebracht worden sein. Besonders ist, wie zu allen Zeiten, so auch in dieser Periode der Versanfang freier behandelt worden. Wenn man Verse, in denen der Wortton mit dem rytmischen Schema konkurriert, mit Akzenten versieht, die lediglich dieses zur Geltung bringen, so gibt man sicher kein richtiges Bild von ihrer Vortragsweise. Hätte man im 16. Jahrhundert nach Art bekannter Sprechrätsel vortragen hören: *sahdíefanén, diesístecktén, undvérletztén,* so würde man das damals sicherlich ebensowenig verstanden haben wie heutzutage. Sofern Fischart überhaupt an die Rezitation seiner Dichtungen gedacht hat, mußte auch er eine sinngemäße Vortragsweise voraussetzen, „welche den Anforderungen des prosaischen Akzentes im weitesten Maße gerecht zu werden suchte". Daß Englert diesen Nachweis trotz seinem prinzipiellen Standpunkt in aller Objektivität und Gründlichkeit geführt hat, rechne ich ihm zu einem besondern Verdienst an.

Marburg i. H. Friedrich Vogt.

Roman Woerner: Henrik Ibsen. In zwei Bänden. Erster Band 1828–1873. München 1900. Becksche Verlagsbuchhandlung VI, 404.[1])

Vor Jahren schon verzeichnete Halvorsens Norsk Forfatterlexikon eine außerordentlich ins Breite gegangene Ibsen-Literatur, die sich seither eher noch verdreifacht als verdoppelt hat. Nur zum geringsten Teile ernstere literarhistorische Ziele verfolgend, größtenteils bloßen Tageszwecken dienend und dem Mode-Interesse entsprungen, ist diese massenhafte Kleinliteratur für den Literarhistoriker selten fördernd, vielfach bloß hemmend. Eine groß angelegte Gesamtdarstellung Ibsens konnte daher trotz mancherlei tüchtiger Vorarbeiten ähnlichen Zieles als neuer vorläufiger Abschluß nur erwünscht sein. Woerner hatte bereits längere Zeit vor dem Erscheinen seines Ibsen durch eine Untersuchung über Ibsens Jugend-Dramen eine Probe seiner eingehenden Beschäftigung mit dem Dichter geliefert, und hat dem vorliegenden Buche offenbar ernstliche und sorgfältige Vorbereitung, zum Teile in Norwegen (S. V.), zugewendet. Obwohl nur ein erster Teil, bildet der Band doch ein organisches Ganze. Er behandelt Ibsens Dichtung von ‚Catilina' bis zum ‚Kaiser und Galiläer', also „in gewissem Sinne den norwegischen Ibsen", während der zweite Teil den „europäischen Ibsen" darstellen soll. In den Analysen der Werke mitunter etwas breiter als unumgänglich notwendig, bietet das Buch literarhistorisch abgeklärte gründliche Studien des Verfassers und darf mit zu den solidesten Werken über Ibsen

---

1) Die große Verspätung dieser Anzeige, für die ich die Leser der Zeitschrift um Entschuldigung bitten muß, fällt mir, bezw. allerlei Hemmnissen zur Last.

gerechnet werden. Daß in der Beurteilung von Ibsens Leistungen und in der Bewertung ihrer ästhetischen Bedeutung für sehr verschiedenartige Meinungen reichlich Spielraum vorhanden ist, versteht sich bei der paradoxen Art Ibsens von selbst.

Eine Einleitung über die Anfänge der norwegischen Literatur (Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts), zumeist nach Dietrichson und H. Jaeger (S. 5), bildet einen guten Ausgangspunkt für die Schilderung des Werdens Ibsens. „An dem Punkte angelangt, wo Ibsens emporsteigendes Gestirn in den Kreis unserer Beobachtung rückt, und derart unsere ganze Aufmerksamkeit fordert, daß der Blick nur wenn sich eine Vergleichung darbietet, nach den Andern noch hinschweifen wird," hört diese Zeichnung des literarhistorischen Hintergrundes leider auf. Man darf dem Verfasser dies zwar nicht zum Vorwurf machen – er schrieb eine Monographie, nicht eine norwegische Literaturgeschichte –, doch würden gelegentliche Winke und Ausblicke auf die zeitgenössische norwegisch-dänische Literaturentwicklung namentlich deutschen Lesern vielfach gewiß willkommen gewesen sein. Der „norwegische Ibsen" wurzelt doch eben noch sehr stark in dem heimischen Erdreich, obwohl sein Zusammenhang damit immer loser wird, und in der „europäischen" Periode besondere Beziehungen zur norwegischen Literatur kaum mehr vorhanden sind.

In den folgenden Kapiteln werden die einzelnen Entwicklungsstufen des Dichters sorgfältig untersucht und dargestellt. Das Analytische und Literarhistorische tritt in den Vordergrund, die äußeren biographischen Daten sind passend mit hereinverwoben und in ansprechender Kürze behandelt; ausführlichere Mitteilungen letzterer Art sind ja anderwärts leicht zugänglich, wie etwa in Henrik Jaegers Lebensbild von Ibsen. Daß Ibsens Vorfahren vielfach deutsche und schottische Bluteinschläge in die ursprünglich dänische Familie Ibsen brachten, und nach Jaeger kein einziger norwegischer Blutstropfen bei der Bildung von Henrik Ibsens Temperament eine Rolle gespielt hat (Originalausgabe 1888, S. 3), verdiente aber auf S. 22 doch wohl einen Hinweis. Wie viel Folgerungen man daraus ziehen darf, muß dahingestellt bleiben. Vieles in Ibsen erinnert an schottisches Puritanertum, in manchem gemahnt er an Carlyle; aber solche Analogien müssen natürlich nicht mit dem nachweisbaren schottischen Bluteinschlag in Rassenzusammenhang stehen.

Das zweite Kapitel legt eingehend die Bedeutung des Jugend-Dramas ‚Catilina' für die künftige Entwicklung des Dichters dar, das dritte faßt zweckentsprechend die kleineren romantischen Jugend-Dramen zusammen (Das Hünengrab, Die Herrin von Östrot, Das Fest auf Solhaug u. a.). Immer ausführlicher wird sodann mit der steigenden Bedeutung der Werke die Behandlung, die in den folgenden Kapiteln (4–9, Nordische Heerfahrt, die Komödie der Liebe, die Kronprätendenten, Brand, Peer Gynt, Kaiser und Galiläer) einen nahezu monographischen Charakter annimmt. Mit Gründlichkeit und von mannigfachen Gesichtspunkten aus den Stoffen, ihren literarischen Voraussetzungen, ihrer dramaturgischen und psychologischen Verarbeitung nachgehend, bilden diese Abschnitte Einführungen in den Kern der an diese Dramen sich knüpfenden literarischen Fragen. Nicht selten

regen sie natürlich auch zum Widerspruch an. So zum Beispiel erscheint schlechterdings unannehmbar, wenigstens in ihrer extremen Formulierung, die Auffassung, die Verkündigung Gottes als Deus Caritatis durch die Stimme von oben am Schlusse von Brand sei ein Verlegenheitsschluß, der, ernstlich als Ziel der Dichtung genommen, völlig ihr Wesen und ihren Wert verändern würde (S. 206, vgl. S. 267), da dann Brand eine Bankrotterklärung des Idealismus wäre (a. a. O.). Soll denn Brand – im Sinne Ibsens – eine vorbildliche Idealfigur sein? Eine Bankrotterklärung ist ‚Brand' allerdings, doch nicht des Idealismus, sondern im Sinne der berühmten Apostelworte, die Ibsen vermutlich vorschwebten: „... und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe und ließe meinen Leib brennen, und hätte der Liebe nicht, so wäre mir es nichts nütze." Der Schluß kann umsoweniger „unerwartet kommen", umsoweniger „rein äußerlich abschließend, innerlich unwahr wirken" (S. 206), als in dem Vorwurfe des Arztes, Brands Conto Caritatis sei ein unbeschriebenes Blatt, (den Zusammenhang notiert Woerner selbst) ausdrücklich, in Brands Verhältnis zu Agnes und in ihrer rührenden Figur stillschweigend der gleiche Mangel von Brands Wesen und Erkenntnis hervorgehoben wird. Zuzugeben ist, daß Ibsen es nicht vermocht hat, dieses Ethos des Dramas durch ein dramatisches Gegenspiel auszudrücken. Allzusehr herrscht die Figur Brands vor, die karikierten unmöglichen Gestalten des Vogts etc. sind keine Widerspieler, sondern dienen abermals nur der Zeichnung Brands, um sie als dunkler Hintergrund zu heben; keine einzige große Persönlichkeit anderer Weltanschauung wird ihm entgegengestellt, und so decken sich allerdings Absicht des Dichters und Wirkung des Geleisteten nicht. Die Versuchung, Brand nicht (im Sinne des Dichters) als Experimentalfigur, sondern als typisch-vorbildlichen Helden Ibsens zu fassen, liegt nahe. Noch stärker ist diese Inkongruenz in Peer Gynt, wo die Kraft Ibsens, die erlösende Macht der reinen und selbstlosen Liebe zur Heilung eines Sünders in Handlung oder wenigstens symbolisch zu verkörpern, gänzlich versagt, und nur die erschütternde lyrische Gewalt des Schlusses dem Leser oder Zuschauer durch ihren Stimmungszauber die Absicht des Dichters vermittelt, nicht die dramatische Psychologie. Unwillkürlich wird man daran gemahnt, wie ganz anders Goethe dasselbe, in der Tat religiös-christlicher, nicht antiker Weltanschauung entstammende Motiv der Entsühnung eines irrend-gequälten Geistes durch Berührung mit seelischer Reinheit in seiner Iphigenie behandelt hat. Am empfindlichsten macht sich der gleiche Mangel in Kaiser und Galiläer geltend, einem der verfehltesten Werke Ibsens, wo der Dichter, weder zur Antike noch zum historischen Christentum in einem engeren innerlichen Verhältnis stehend, bei einem Versuche ihren welthistorischen Zusammenstoß dramatisch zu gestalten, über leblose und verzeichnete Figuren nicht hinausgekommen ist.

Das letzte Kapitel behandelt „Ibsens Sprache und Gedichte". Die merkwürdigen Sprachverhältnisse in Norwegen, dessen junge Literatur alle Abstufungen vom Schriftdänischen bis zum reinen Dialekt und zur künstlich gebildeten Nationalschriftsprache aufweist, lassen es angezeigt erscheinen, auch über die rein-philologische Grundlage von Ibsens Dichtersprache ein paar

Worte zu sagen, was Woerner zweckentsprechend und geschickt im Anschluß an Johann Storm tut. Mit der Nötigung, auf Belege und Einzelheiten zu verzichten, war die Beschränkung auf das Allgemeinste von selbst geboten. Interessant ist der leichte Einfluß des Deutschen auf die Sprache Ibsens, eine Folge seines langjährigen Aufenthaltes in Deutschland; warum „wir Deutschen nicht ohne eine gewisse Befriedigung von diesen Einwirkungen vernehmen" sollen (S. 316), ist nicht aber recht einzusehen.

Eine eigentliche Analyse der Dichtersprache nach ihren Stilmitteln, die sich nun organisch anschließen könnte, wäre wieder nur an den Originalen ausführbar gewesen und mußte mit Rücksicht auf den mit den Originalen im allgemeinen nur selten vertrauten Leserkreis unterbleiben. Was dann auch in fremdem Sprachgewande noch charakteristisch bleibt, tritt hinreichend zutage in der ausführlichen Besprechung der lyrischen Poesien Ibsens, von denen Woerner zahlreiche (gleich den andern Zitaten) selbst aufs neue übertragen hat. Bei der ungemeinen Konzentration, der barocken Charakteristik und Dunkelheit der Sprache und Bilder in vielen Gedichten Ibsens – oft geradezu an Browning erinnernd – sind die Schwierigkeiten einer Übersetzung hier oft besonders groß. Woerner bewährt ein anerkennenswertes Talent als Übersetzer und gibt die Gedichte vielfach besser und geschmackvoller als seine Vorgänger; Ibsens matte und rhetorisierende „Sängerfahrt" (S. 346) würde man ohne Bedauern unter den ausgehobenen Proben missen können.

Den Schluß des Bandes bilden Anmerkungen mit dem literarischen Fachapparat, schon äußerlich auch dem ferner stehenden Leser in Erinnerung rufend, was der Text selbst bekundet, daß hier ein weitschichtiger Stoff ernsthaft und mit gründlichem Fleiße philologisch-historisch verarbeitet ist.

Eine zusammenhängende Entwicklungscharakteristik Ibsens wird in diesem Bande noch nicht gegeben, und wird ihre Stelle am passendsten am Schlusse der ganzen Darstellung finden. Der Übergang des Dichters in eine neue Schaffensperiode konnte immerhin schon hier zu einem kurzen verweilenden Ausblick aufs Ganze einladen. Charakteristisch treten mir bei einem solchen schon in der ersten Periode die eigentümlichen Sphinxzüge der realistischen Dichtung Ibsens mit zunehmender Schärfe hervor. Schon läßt sich schrittweise verfolgen wie die Kraft eigentlich poetischer Intuition abnimmt, die rein abstrakte Gedankenarbeit immer stärker sich vordrängt, wie bei zunehmender dramatischer Technik und Vervollkommnung des dramaturgisch wirksamen Ausdrucks die nie sehr starke Fähigkeit positive, aufbauende Charaktere und Ideen zu verkörpern, im allmählichen Schwinden begriffen ist. Deutlich kündigt sich eine Schaffensperiode an, in welcher das abstraktlogische Interesse an bloßer Problemstellung als solcher und ihrer anatomischen Zerfaserung allein übrig geblieben ist. Wie erschreckend dann die ganze blühende Vielgestaltigkeit des Lebens bei Ibsen zusammenschrumpft auf die Schachfiguren seiner Experimente, lehrt ein Vergleich dieser Figurenreihe mit der Gestaltenfülle eines Shakespeare und Goethe.

Münster i. W. Otto L. Jiriczek.

Notizen.

Einen neuen Beitrag zur Lösung der viel umstrittenen Frage nach der Bedeutung des sogenannten ersten Rätsels des Cynewulf liefern die beiden Aufsätze von W. W. Lawrence „The First Riddle of Cynewulf“ und W. H. Schofield „Sygny's Lament“ (Baltimore 1902. Sonderabdrücke aus den Publications of the Modern Language Association of America, XVII, Nr. 2). Der erstere sucht auf Grund metrischer und sprachlicher Erwägungen nachzuweisen, daß die genannte, in jeder Beziehung ziemlich dunkle Dichtung überhaupt kein Rätsel ist, sondern ein lyrisches Bruchstück, das aus dem Skandinavischen übersetzt sei. Mit Cynewulf habe es gar nichts zu tun. — Die zweite Behandlung macht den Versuch, auf Grund von mehrfachen Übereinstimmungen des in dem Fragmente anscheinend vorliegenden Sachverhaltes mit gewissen Zügen der Völsungensage, die Dichtung in diesen Sagenkreis einzuordnen. Schofield glaubt darin die Klage Signys, der Schwestergattin Siegmunds und Mutter Sinfjötlis zu sehen. Ist die kühne aber auch scharfsinnige Untersuchung richtig, was hier nicht nachgeprüft werden kann, so ergäbe die neue Entdeckung recht wichtige Gesichtspunkte für den Zusammenhang skandinavischer und altenglischer Dichtung und für die Geschichte der Völsungensage, für die wir dann ein Zeugnis hätten, etwa 500 Jahre früher niedergeschrieben, als alle anderen uns erhaltenen Nachrichten.

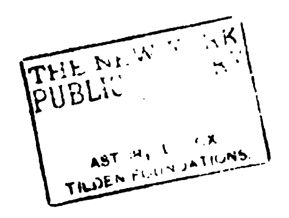
Breslau. Hermann Jantzen.

Einer der bedeutendsten – wenn nicht der größte – Lyriker Tirols, Hermann von Gilm, hat erst lange nach seinem Tode, etwa seit ein paar Jahrzehnten, die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich gelenkt und seine Popularität ist noch immer im Steigen begriffen. Die Wege hiezu ebneten ihm mehrere Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften (besonders von Pichler und Prem) und eine ausführlichere Biographie von Arnold v. der Passer. Allein die erstern konnten infolge des geringen Umfanges nur flüchtige Bilder von Gilms Leben und Dichten entwerfen; v. d. Passers Biographie dagegen darf auf literarischen Wert keinen hohen Anspruch erheben. Daher füllt Arnulf Sonntags Buch, Hermann v. Gilm, „Darstellung seines dichterischen Werdegangs“ (München, J. Lindauersche Buchhandlung 1904, 156 S. 8°, Mk. 4.–) eine Lücke aus und ergänzt und berichtigt manches oberflächliche oder schiefe Urteil über den tirolischen Sänger, das selbst in besseren Literaturgeschichten zu finden ist. Sonntag zeigt uns die Vorbilder, an denen Gilms Talent sich anfänglich schulte, bis es selbständige Bahnen einschlug. Im Gegensatze zu seinem frühzeitig berühmteren Landsmann Adolf Pichler pflegte Gilm ausschließlich die Lyrik und zwar nicht nur die Empfindungs-, sondern auch die Tendenzlyrik. Die mißlichen Lebensverhältnisse des oft verbitterten und vergrämten Dichters sind daran schuld, daß seine Kunst nicht immer auf gleicher Höhe steht. Das vorliegende, von der Verlagsbuchhandlung hübsch ausgestattete Werk wird der Muse des Tiroler Sängers sicher nicht wenige neue Freunde zuführen.

München. Aloys Dreyer.

Jean-Baptiste Dubos. Thèse par Paul Peteut. 98 S. Tramelan. Imprimerie A. Zachmann-Vuille. 1902. — Der Verfasser gibt eine kurze Übersicht über die Vorgänger des Dubos, behandelt dann diesen selbst auf S. 18–73 und gibt in zwei kurzen Schlußkapiteln Andeutungen über den Einfluß des Dubos in Frankreich und Deutschland. Der Abschnitt über Deutschland zeigt gute Vertrautheit mit der hier in Betracht kommenden deutschen Literatur und ein besonnenes Urteil über die Abhängigkeitsverhältnisse. Die meisten Hinweise geben natürlich schon Bekanntes; von allen möchte ich das nicht behaupten. Von Lessing erörtert der Verfasser nur den Laokoon und streift die Dramaturgie; er knüpft daran die Bemerkung, eine vollständige Vergleichung zwischen Lessing und Dubos sei noch zu schreiben.

Würzburg. Hubert Roetteken.



Celtis' Gedichte

in ihren Beziehungen zum Klassizismus und italienischen Humanismus.

Von

Guido Manacorda (Casale Monferrato).

Konrad Celtis wird gewöhnlich für den größten Meister, den „Reiseprediger"[1]) des deutschen Humanismus mit allem Recht gehalten. Er durchreiste Ober- und Mittelitalien, besichtigte Padua, Venedig, Ferrara, Bologna, Rom, und hielt sich daselbst einige Zeit lang auf; höchst wahrscheinlich ist er auch mit Pomponio Leto, Beroaldo, Guarino, Sabellico und anderen italienischen Humanisten befreundet gewesen.[2]) Welches Wunder denn, wenn er seinen frohen Lebenssinn, und seine Liebe zum Altertum in üppiger Weise hat ausbilden können; wenn er, als Philolog und Dichter, den berühmtesten gleichzeitigen Italienern am nächsten steht! Ihrem Beispiel folgend, besorgt er durchgesehene Ausgaben klassischer und mittelalterlicher Schriftsteller, sucht literarische und philologische Fragen in gelehrten Abhandlungen von Grund aus zu erörtern; gelegentlich beschäftigt er sich auch mit dramatischen Stücken — sein Ludus Dianae erinnert uns an den Orpheus des Poliziano — und dichtet recht gern sinnliche Gesänge an Venus und an seine vielen Geliebten.

Wer seine Werke durchliest, der wird sogleich erkennen, daß die klassische Weltanschauung über seinen Geist aufs tiefste herrscht, und sie von ihm in kühnen, plastischen, echt heidnischen Bildern

---

[1]) W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur, Berlin, 1902, S. 231. [2]) H. A. Erhard, Geschichte des Wiederaufblühens wissenschaftlicher Bildung, Magdeburg, 1827—30, II, 34.

eingekleidet wird. „Glückliches Leben heißt es, wenn man für Körper und Seele zugleich sorgt, das Wesen der Dinge tief erforscht, bewunderte Gedichte erscheinen läßt, und ein schönes Häuschen besitzt, welches der liebe Freund besucht und die candida Cytherea mit ihrem bezaubernden Lächeln befriedigt." [1]) Die heidnische Idee hat durch Celtis den deutschen Geist gewonnen; was ehemals die Freude der griechischen und römischen Seelen machte, soll die noch barbara Germania jetzt zuerst aus ihm hören. Besonders in mehreren Versen verspürt man einen Hauch echt horazischer Poesie:

Esse tu felix poteris, si in orbe
Vixeris nullo pavidus timore,
Et nihil sperans, medius sed inter
Tristia ridens;
Nec tuum vincat vagabunda pectus
Sors, bonos semper fugiens et arctis
Implicans rebus, sua dans inerti
Munera vulgo.

Sorte contentus sat habes, sub omni
Mente pensando superum favorem,
Qui suo nostram vario gubernant
Numine vitam.
Quae sit occulti metuenda fati
Vis regens certa ratione mundum,
Quisve sit sortis temulentus ordo,
Solvat Apollo.[2])

Wenn manche wüste grauenvolle Örtlichkeit, z. B. die Sarmatischen Salinen, ihm einen peinlichen Eindruck hinterlassen, wenn er nur einen kurzen Augenblick über die Glücksunbeständigkeit, oder auch über die Lebenskürze nachdenkt, so tröstet er sich bald:

Currunt mobilibus tempora saeculis,
Et cras in cinerem forsan abibimus;
Solvamus teneris pectora amoribus,
Cantantes vacuo carmina spiritu.[3])

---

[1]) Conradi Celtis Protucii / Primi inter Germanos im / peratoriis manibus poe / te laureati quatu / or Libri Amorum / secundum quatu / or latera / Germanie felici / ter incipiunt – Absoluta sunt haec opera in / Vienna domicilio Max. / Augusti celsa (?) anno M / D novi seculi II kale. / Febru. Impressa autem / Noribergae eiusdem anni / nouis aprilibus, sub / privilegio sodalitatis / celticae nuper a senatu imperia / li impetrato, ut nullus haec in decem / annis in imperii urbibus imprimat. –. Eleg. III, 7.

[2]) Conradi Celtis / Protucii primi in Germania / poetae coronati libri Odarum / quatuor cum Epodo et / saeculari carmine dili / genter et accurate im / pressi et hoc pri / mum typo in stu / diosorum emolumentum / editi Argentorati ex officina Schüreriana, MDXIII. – Od. II, 14; vgl. Od. I, 5. Und Horaz, Od. II, 16:

Vivitur parvo bene, cui paternum
Splendet in mensa tenui salinum,
Nec leves somnos timor aut cupido
Sordidus aufert.

– – – – – – – – – –
Laetus in praesens animus quod ultra est
Oderit curare, et amara lento
Temperet risu – – – –

und Od. I, 18; III, 3; Sat. II, 2.

[3]) Od. I, 9; vgl. Am. I, 6; Od. II, 1.

Ertönte derselbe fröhliche Gesang nicht zur Blütezeit der melischen Poesie auf den äolischen Küsten?[1] Fiel derselbe klassische Freudespruch dem römischen Lyriker nicht ein, sei es daß er wütende Stürme vom Hause aus betrachtete, oder daß er neue Reize des Landlebens entdeckte und rühmte?

— — — — — — — — Rapiamus amici
Occasionem de die, dumque virent genua
Et decet, obducta solvatur fronte senectus.
— — — — — — — — — —
— — — — Nunc et Achaemenio
Perfundi nardo juvat, et fide Cyllenea
Levare diris pectora sollicitudinibus.[2]

Gewiß sollte es die höchste Bewunderung der meisten deutschen Humanisten erregen, daß Celtis so frei gegen alle zu seiner Zeit herrschenden vorgefaßten Meinungen dichtete, während S. Brant, J. Wimpheling, H. Busch, J. Murmellius, U. Hutten, sich fest an die christliche Ethik hielten,[3] alle sinnlichen Freuden verurteilten, und dieselben von der Poesie streng verbannten. Zwar fehlen religiöse Gedichte an die Heiligen, an die Jungfrau, an Gott selbst, unter seinen Schriften,[4] so wie bei den italienischen Sammlungen nicht; Tatsache bleibt es doch, daß seine Dichtung sich in Form und Gedanken dem reinsten Klassizismus anschließt. So unterläßt er keine Schmähreden gegen das Hofleben,[5] keine Klage über seine unerträgliche Armut, über die gehaßte Göttin, welche, leider, zur Genossin des Philosophen bestimmt zu sein scheint;[6] über die *Χαλεπὴ Πενία* der griechischen, die malesuada fames der römischen Dichter; zu seiner Tröstung drückt er auch seine feste Meinung aus, die Unsterblichkeit durch seine Gedichte zu erlangen:

Me nemo busto compositum fleat,
Et nemo claris marmoribus gravet,
Quando sepulchri saxa nostri
Perpetuis posui columnis.[7]

---

[1]) Vgl. Alkäos, fragm. 44 (Hiller) und Anacreontea 43, 47, 48, 57 (Hiller). [2]) Horaz, Epod. XIII; vgl. Od. I, 7. [3]) Vgl. besonders: Brants, Invectiva contra mundi delicias (Carmina, 1498) und das Somnium Murmellii (Ausgewählte Gedichte, Freiburg, 1881); vgl. auch C. Schmidt, Histoire litt. de l'Alsace, Paris, 1879, I, 142ff. [4]) Od. II, 8; III, 10; Epig. I, 19; V, 4 (Berlin, 1881). [5]) Od. II, 9; III, 10. [6]) Am. II, 12; IV, 4. [7]) Od. III, 6; vgl. Od. IV, 2; Epod. VII; Epig. V, 60.

Warum denn sollte er über den Tod mit Trübsal nachdenken?

Poesis immortalitatem tribuit.[1])

Das Greisenalter doch läßt ihn das Schlimmste befürchten. „Dann wird das süße Lächeln aus dem Gesichte verschwinden, so wie die freundliche Venus, welche jetzt im Auge lebt; der Reiz zur Wollust ist für den alten Menschen schändlich.“ [2]) Ebenso melodisch und sinnlich seufzte einmal der griechische Elegiker:

Τίς δὲ βίος τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;
— — — — — — — — —
— — — — — *ἐπεὶ δ'ὀδυνηρὸν ἐπέλθῃ*
γῆρας, ὅ τ'αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ. [3])

K. Celtis scheint, gerade wie Ovid, zur Liebesdichtung geschaffen zu sein; [4]) er kennt alle heißen, mysteriösen Genüsse, alle heftigen Schmerzen und nichtigen Täuschungen der Liebe; oder, um besser zu sagen, der sinnlichen Liebe. Wie ausführlich und kühn stellt er uns den Sinnenrausch zweier Geliebten, nach den gewöhnlichen un-

[1]) Epig. V, 57; vgl. darüber besonders: Sappho, fragm. LXIX (Hiller); Theokrit, Id. XVI, 58; Ennius bei Cicero, Tusc. I, 15; Horaz, Od. III, 30; IV, 8, 9; Tibullus I, 4, 13; Propertius IV, 1, 41; Ovid, Ex Ponto IV, 8, 45; Metam. XV, 87; und unter den gleichzeitigen italienischen Humanisten: Campano, Epig. I, 2 (Venetiis, O. J.); Flaminio, Carmina II, 4 (Patavii, 1727); Molza, Ined. 4, 6 (Bergamo, 1747); Pontano, Parthen. I, 18 (Florenz, 1902); Strozzi E. Am. I, Bl. 69b (Venetiis, 1513); Tilesio, Carmina I, 1 (Neapoli, 1762). [2]) Am. III, 12; Od. II, 19. Ein andermal beklagt er (Am. IV, 3):

Languida cur properas, curva senecta, gradu?
Hei mihi quo fugiunt lasso de corpore vires
Et cana quae denso vertice flava fuit?
Nec vigor in tremulis manibus, mihi vix pedis usus,
Nec calor in vultu talis ut ante fuit.
Per faciem totam frons sese exasperat atra,
Et pallent oris lurida labra meis;
Rarescunt dentes citrini et in ore coloris,
Decidui et septum deseruere suum;
Emoriturque suo mens deficiente calore,
Quale solet tepido lenta favilla rogo;

was uns an Anakreon erinnert (frag. 32: Hiller):

πολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη κρόταφοι, κάρη τε λευκόν,
χαρίεσσα δ'οὐκετ' ἥβη πάρα, γηράλεοι δ' ὀδόντες.
γλυκεροῦ δ'οὐκέτι πολλὸς βιότου χρόνος λέλειπται.
διὰ ταῦτ' ἀνασταλύζω — — — — — — — —

vgl. auch Alkman, frag. 8 (Hiller). [3]) Mimnernos, frag. I (Hiller). [4]) Am. III, 10; vgl. Ovid, Am. I, 1; II, 1; III, I.

schädlichen Raufereien, und den gewöhnlich folgenden Versöhnungen dar![1]) Wohl haben die Basia ihren wollüstigen Sänger schon einige Zeit vor Joannes Secundus in K. Celtis gefunden:

Ludebantque simul lascivo murmure fauces,
Et mea pugnabant oribus ora suis....[2])

Demnach ist es schade, daß seine heftige Sinnlichkeit in solch eine Obszönität oft ausartet, wie sie bei Martialis oder bei den Priapeïa allein zu finden ist.[3]) Aus welchem Grunde macht er sich zur Pflicht, ebenso wie der lateinische Epigrammatiker, seine gerechten Absichten ans Licht zu bringen und sein ehrliches Privatleben zu preisen:

Lascivae (sic) interdum carmina forte sonant;
Hos non spurcus amor iussit me scribere versus:
Affectum et mores philosophia notat.[4])

Manchmal doch bricht seine bittere sinnliche Eifersucht in recht volkstümliche Schimpfworte aus: die strenge Mutter, die gierige Liebesvermittlerin, sogar die Haustüre der Geliebten werden, nach klassischer Art, durchaus nicht verschont.[5]) Das charakteristische ist es, daß die Geistlichen, deren unfreiwilligen Zölibat er oft mit beißendem Sarkasmus verhöhnt, meistens seine fürchterlichsten Rivalen sind;[6]) darüber eben und etwa zu denselben Zeiten klagte sich bitter ein italienischer Humanist und höchst sinnlicher Dichter:

Templa pudicitiam maculant; ni rite peractis
Rebus abis, templi noxia saepe mora est![7])

Alle weiblichen Kniffe, boshafte Blicke, lügnerische Tränen, erheuchelte Seufzer, scheinen ihm wohlbekannt zu sein;[8]) daraus seine

---

[1]) Am. I, 10; II, 7; vgl. Theokrit, Id. II, 140; Lukretius, De Rer. Nat. I, 32; Ovid, Am. II, 5; Propertius III, 7; IV, 5; und unter den italienischen Humanisten besonders: Pontano, Erid. I, 9; Bembo, De Galero 11 (Venedig, 1729); Campano, Epig. ad se ipsum usw. [2]) Am. I, 4; vgl. Tibullus I, 8, 37: At Venus inveniet – – – – –

– – – – – – – – – –
– – dare anhelanti pugnantibus umida linguis
Oscula, et in collo figere dente notas.

Vgl. auch Catullus V, 7; Horaz, Od. II, 12; Ep. XV, 5; Virgil, Aen. I, 687; Martialis VI, 34; und Pontano, Erid. II, 10; D'Arco, Num. IV, 6 (Veronae, 1762). [3]) Am. I, 9; II, 9 usw. [4]) Am. IV, 15; vgl. Martialis I, 5: Lasciva est nobis pagina, vita proba est. [5]) Am. I, 14; IV, 7; vgl. Pseudo-Theokrit, Id. 'Ἐραστής; Catullus LXVII; Tibullus II, 6; Propertius I, 16; Ovid, Am. I, 6; III, 4; und Pontano, Parthen. III. [6]) Am. I, 13; II, 8; II, 9. [7]) Pontano, De Am. Con. I, 9. [8]) Am. I, 10; Epig. I, 30; vgl. Ovid, Ars Am. I, 606.

klassische Verachtung gegen das von Natur untreue und unbeständige Weib, sein trostloser Pessimismus in bezug auf die weiblichen Schwächen:

Quod petiit spernit, quod cupiebat odit.[1])

Theokrit, Ovid und Propertius haben keine anderen Klagen vorgebracht.

Jeder der nacheinander gerühmten Geliebten, Hasa, Elsula, Ursula, Barbara, wird ein Buch der Amores gewidmet: eine den Alten ebenfalls nicht unbekannte Sitte. Sonderbar aber ist es, daß die Reize der vier edlen Geschöpfe, an deren wirklichen Wesen doch kein Zweifel liegen darf, nur mit den alten traditionellen Zügen dargestellt werden. In der Tat will er uns Hasa und Elsula in dem großen Prunke ihrer stolzen Schönheit vorstellen, und somit erscheinen diese wunderbar reinen weiblichen Figuren unserer Fantasie, wie sie Anakreon unter dem äolischen Himmel, Propertius und Ovid in der glänzenden Pracht Roms träumten.

Purpureis suffusa genis tua lactea splendet
Exhylarans facies, tua singula membra decore
Extulit et cunctos natura adverterat artus.
Nigra superciliis, frons libera, candida cervix
Sydereique oculi, modicoque tumentia labra
Flammea, quaeque favos superant et hymetia mella.
Quid genus enumerem, teretes dum corporis artus
Semine divino testentur et ora creatam.
Inferior non ipsa deae, cui munera fulva
Obtulit in phrygiis iuvenis notissimus arvis. . . .[2])

---

[1]) Am. I, 7; vgl. Theokrit, Id. VI, 17: *καὶ φεύγει φιλέοντα καὶ οὐ φιλέοντα διώκει.* Vgl. auch Ovid, Am. II, 19; Propertius II, 9; Virgil, Aen., IV, 569; und unter den gleichzeitigen italienischen Humanisten: Poliziano, Orpheus 342; Sannazaro, Epig. (Padova, 1751) I, 11. [2]) Am. I, 8; vgl. Anacreontea XV:

γράφε δ'ἐξ ὅλης παρειῆς, — *ῥόδα τῷ γάλακτι μίξας.*
ὑπὸ πορφυραῖσι χαίταις, — *γράφε χεῖλος, οἷα Πειθοῦς,*
ἐλεφάντινον μέτωπον. — *προκαλούμενον φίλημα.*
— — — — — —   — — — — — —
τὸ δὲ βλέμμα νῦν ἀληθῶς — *περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ*
ἀπὸ τοῦ πυρὸς ποίησον, — *Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι.*
— — — — — —   — — — — — —
γράφε ῥῖνα καὶ παρειάς

Vgl. auch Propertius II, 2; II, 3; III, 3.

So hübsch und bezaubernd sieht Hasa unserem Dichter aus; mit sinnlicheren Attributen wird doch das Bild Elsulas geschildert:

Candor inest manibus digitisque ex ordine longis,
Et superant scythicas lactea colla nives;
Dinumerare potes nigrantes corpore venas
Talis texturae est forma tenella tuae!
Fulva coma est, atque ora rubent tibi, qualia fulgent
Inter sanguineas alba ligustra rosas,
Aut quale in triplici splendet Thaumantias ore,
Imbrifer aethereas pingit ut arcus aquas.
Quid gracilem suram memorem, et vestigia plantae,
Et latera et pectus, quaeve tacere debet?
Floridus in tenero lascivit corpore sanguis,
Dentibus et niveis nobile cedit ebur;
Nec faciem taceo, claris quae lucet ocellis. . . . .[1])

Naturgefühl wurde manchmal K. Celtis abgesprochen;[2]) mit welchem Recht doch ist nicht zu ersehen, da er sich oft, ebenso wie Petrarca, ergötzt, seine Geliebte auf dem Hintergrund einer reizenden Landschaft zu betrachten, während ein lieblicher Zephyr zwischen ihren goldenen Haaren spielt, die Blumen den süßesten Duft aushauchen und der Bach sanft murmelt.[3]) Überdies preist er die Freuden des Landlebens mit dem größten Vergnügen:

---

[1]) Am. II, 5; vgl. außer den erwähnten Dichtern, Ovid, Am. I, 5:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenale femur!

vgl. auch Poliziano, Eleg. VII, 29; Od. VIII, 17 (Florenz, 1867). In einem Septenario pulchitudinis mulierum zeigt doch K. Celtis seine persönlichen Ansichten über die weibliche Schönheit. Glücklicherweise scheinen die erotischen Sitten der Griechen keinen Einfluß auf sein Gemüt ausgeübt zu haben (Am. II, 9). Sogar den italienischen Humanisten, welche oft über die deutsche „dumme" Trunkenheit spotten, setzt er ihre „scelerata Venus" d. h. die Knabenschänderei schimpflich entgegen (Epig. II, 27). [2]) L. Geiger, Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland, Berlin, 1882, S. 458; W. Menzel, Deutsche Dichtung, Stuttgart, 1868, II, 268. [3]) Am. IV, 13; vgl. Petrarca, Canz. „Chiare fresche e dolci acque", und Flaminio, Carmina I, 6; Ariosto, Carmina I, 8 (Florenz, 1857); Strozzi E. Am. I, Bl. 65b; Bonfadio usw.

Ductiles rivos sequeris beatus,
Garrulis ripis tua tecta condens,
Qua leves undae veniunt loquaci
Murmure ad aures.
– – – – – – – – – –
Cespites felix virides pererras,
Bacchicos colles et aprica lustrans,
Quoad tibi dulcem generat soporem
Unda susurrans;
Roscidas herbas premis atque olentes
Graminum flores, ubi purus aer
Corporis vires creat, et tepentes
Suscitat artus [1]);

und, in Gegenwart alter Ruinen, als er von tiefen Gedanken durchdrungen wird, bricht er mit echt humanistischem Gefühl in kummervolle Verse aus:

Avara quid non tempora devorant?
Tulere metas Herculis aeneas,
Nos nostraque involvunt ruinis
Perpetuo rapiente coelo. [2])

Schickt er sich an das Wiederaufblühen des Frühlings zu singen, wenn klassische Reminiszenzen auch vorkommen, so gelingt dies ihm mit Würde und Originalität:

Hinc capit cultum rigidus novatum
Mundus, et plaustrum sinuans utrumque
Anguis algorem positurus, alto
Sole calescit.
Terra profuso tepido liquore,
Parturit laetos vegetata flores,
Cum suis stellis radiata splendens
Cespite vivo.
Non minax vastum Boreas per aequor
Obvius saevit violentus Austro,
Sorte luctando timida moventes
Proelia ponto.
Exiens sedes modo sed beatas
Spirat in terris Zephyrus, tepenti
Suscitans flatu taciti sepulta
Semina mundi.
Sentiunt gratas animata flammas,
Foedus adsciscunt sobolis creandae,
Quo per aeternum stabilitur aevum
Mobilis orbis.
Induunt primas elementa formas,
Ignis et tellus et amarus humor,
Et modo splendet propiore Phoebo
Purior aether. [3])

Gewiß ist K. Celtis kein Dichter nach der malerischen Art Ausonius: [4]) vielmehr hat er sich die plastische Ausdrucksfähigkeit eines Horaz angeeignet. [5])

[1]) Od. I, 27; vgl. Virgil, Georg. II, 458; Horaz, Od. I, 7; II, 6; Epod. II; Sat. II, 6; Epist. I, 10; Tibullus I, 1; Catullus XXXV; Martialis IV, 89; und unter den neueren lateinischen Dichtern besonders: Flaminio, Carmina I, 15; Epist. XXV; Navager X (Opera, Patavii, 1718). [2]) Od. III, 26; vgl. Propertius V, 20; oder vielmehr, außer Castiglione, Sannazaro, Molza und andern italienischen Dichtern, Ariosto, Carmina I, 4; D'Arco, Numerorum I, 56. [3]) Od. I, 2; vgl. auch Am. I, 3; und unter den Alten besonders Virgil, Georg. II, 325f. und Lucretius, De Rer. Nat. I, 10ff. [4]) Mit lebhaftem Kolorit wird doch manchmal die schneeweiße Wüstheit der Erde im Winter, oder die brennende Dürre im Sommer geschildert (Am. IV, 8, aus Ovid, Tristia III, 10; Od. IV, 7, aus Virgil, Georg. IV, 425). [5]) Nach horazischer Manier stellt er auch auf dem Lande gekränzte wandernde Grazien dar (Epod. X).

Nach der neueren Kritik sollte er nicht so vortrefflicher auditivus als visivus genannt werden. Zwar wird das Getöse der Bombardenschüsse[1]) – woran die italienischen Humanisten so viel Vergnügen zu finden scheinen[2]) – das heftige Rauschen eines Waldes im Winde,[3]) das Brüllen einer auf den Wiesen still weidenden Kuhherde,[4]) mit höchst wohlklingenden Versen nachgeahmt. Aber sein den stärksten Tönen und Knallen zugängliches Ohr vermag die sanftesten Harmonien nicht aufzunehmen. Besser visivus kommt er uns vor, wenn er von der Morgenröte,[5]) von der Feuergewalt,[6]) oder auch von dem wütenden Unwetter dichtet.[7])

Betrachtet er die menschliche Figur, so tritt er in die Wette mit den klassischen Musterbildern. Er entblödet sich nicht sogar manche, sonst wohlgelungene, Vergleichungen aus den Knabenspielen zu entnehmen;[8]) manche menschlichen Gebrechen durch einen bestimmten, nach dem reellen Leben abgebildeten Typus zu personifizieren.[9]) Mit großer Hinneigung doch – wie es die Charakteristik der neueren lateinischen Dichter ist – ergötzt er sich, pathologische Stände der menschlichen Natur darzustellen. Seine von Thukydides und Lucretius unmittelbar herstammende Pestbeschreibung wirkt auf den Leser aufs tiefste:

Hic sedet ad placidos laeta cum mente sodales,
  Nescio mox clamat: Quid mihi crure tumet?
Hic ἀπόστημα suo queritur sub gutture natum,
  Huncque sub ascellis pustula saeva premit.
Ille venenosum gerit intra viscera morbum,
  Et moritur, signum cum neque mortis habet.
Aegros destituunt socii, coniuxque maritum
  Deserit, et natos saeva noverca fugit.

---

[1]) Am. IV, 14; Od. III, 8. [2]) Cotta, De Victoria Liviani, 35 (Patavii, 1718); Castiglione, Prosop. 134 (Roma, 1760); Fascitelli, Carmina I (Padova, 1751); D'Arco, Numeror. I, 15; Flaminio, Carmina I, 8; Poliziano, Silvae II, 73; Vida, Christias II, 212 (Patavii, 1731). [3]) Am. I, 3; vgl. besonders Sadoleto, De Caio Curtio, 254 (Veronae, 1737); unter den Klassikern, Virgil, Aen. I, 82. [4]) Am. II, 13; vgl. Lucretius, De Rer. Nat. II, 355. [5]) Epig. IV, 38; ähnliche Schilderungen siehe besonders bei Flaminio, Navager, Fracastoro usw. [6]) Am. I, 8; vgl. Homer, Il. XX, 490. [7]) Am. I, 3; vgl. Virgil, Aen. I, 88; III, 193; Georg. 322; vgl. auch Petrarca, Epist. III, 62 (Mailand, 1829); Ariosto, Carmina I, 2; Flaminio, Lusus III, 8. [8]) Am. III, 3; vgl. Virgil, Aen. VII, 378; Tibullus I, 5. [9]) Vgl. besonders Od. II, 19–21, worin der horazische Typus des lästigen Schwätzers ausführlich dargestellt wird (Horaz, Sat. I, 9).

Nec sunt qui tumulis prostrata cadavera condant,
Pestifera nullus civis in urbe manet;
Nec fundit solitus cantus super astra colonus,
Curva ubi per glebam ducit aratra rudem.
— — — — — — — — — — — —
Nec medicina potest saevum depellere morbum,
Dum moritur medicam qui dare debet opem;
Nec deus ullus adest miseris qui ferre salutem
Iam velit — — — — — — — — —[1])

Schildert er uns Finnen und Geschwüre eines Syphiliskranken, so erreicht er die Wirkungskraft des Fracastoro.[2]) Nur seine Bett-

[1]) Am. III, 14; vgl. Thukydides, De bello Pelop. II, 48ff.; Lucretius, De Rer. Nat. IV, 1138ff. (Brieger). [2]) Epig. IV, 4:

Utque solent putri de terra tubera nasci,
Egerit ut feras putrida uligo suas,
Plurima sic nostros scabies foeda occupat artus
Quadruplici forma, et pustula saeva scatet.
Haec multum puris concepit livida tabo,
Sub cute quae saniem paverat usque suam;
Ast alia exterius carnoso feta tumore
Prominet, et papulae est similanda fabae,
Verrucae in morem sed tertia turgida crevit,
Perque manus nostras repserat atque pedes;
Arida quarta gerens sicco sed cortice squamas
Decidit atque breves fert violenta moras.
Inde dolor similis podagrae cruciatibus artus
Afflixit, requiem nocte dieque negans.
Hinc caput infirmum et mihi foedus anelitus oris,
Et lectum atque aedes omnia fetor habet.

besser Fracastoro, Syphilis II, 360ff. (Patavii, 1739):

Ut saepe aut cerasis aut Phyllidis arbore tristi
Vidisti pinguem ex udis manare liquorem
Corticibus, mox in lentum durescere gummi,
Haud secus hac sub labe solet per corpora mucor
Diffluere, hinc demum in turpem concrescere callum.
— — — — — — — — — — — — — —
Grandia turgebant foedis abscessibus ossa
Ulcera (proh divum pietatem) informia pulchros
Pascebant oculos, et diae lucis amorem,
Pascebantque acri corrosas vulnere nares.
— — — — — — — — — — —
...... liquefacta mali excrementa videbis
Assidue sputo immundo fluitare per ora,
Et largum ante pedes tabi mirabere flumen.

Vgl. auch Brant, Carmina, 1498, Bl. 107; Philomusus, Invectiva contra malum Veneris, Augusta, 1513, usw.

lerinnen, alten Kupplerinnen, heruntergekommenen Dichter und Philosophen sind leider bei weitem häßlicher als ihre unglücklichen Kollegen des Altertums und der italienischen Renaissance.[1])

Solche geschmacklosen Darstellungen können wir nur als eine naive und übertriebene Bewunderung für die alten Klassiker betrachten. Eben dies soll ihn dazu bewogen haben, den Titel Amores für die Sammlung seiner erotischen Gedichte zu wählen, seine Oden in vier Bücher zu teilen und ein Buch Epoden und ein Carmen Seculare beizufügen. Daß aber die strenge Nachahmung der lateinischen Meister seinem Stil und seiner Form keinen großen Vorteil geliehen hat, beweisen die grammatischen und prosodischen Fehler, wovon die späteren Gedichte auch wimmeln. Gewiß scheinen die Zeiten eines Petrus Lotichius noch fern zu sein!

---

[1]) Od. I, 25, 26, 28; II, 16; vgl. besonders: Homer, Od. XIII, 429; Horaz, Od. IV, 10; V, 8; Epod. VIII, XII; Propertius V, 5; Ovid, Am. I, 8; Martialis III, 44, 93; und unter den italienischen Humanisten: Ariosto, contra Lyden (bei Carducci, Poesie latine di L. A., Bologna, 1876); D'Arco, Num. IV, 53; Poliziano, Epig. XLIV; Od. IX.

Zur
Geschichte der Schicksalsdramen-Dichter.

Von

Ludwig Geiger (Berlin).

Das Trio Werner, Müllner, Houwald wird gern zusammen genannt und gehört auch innerlich zusammen und zwar in der obigen Reihenfolge: Werner ist der Anreger, ihm folgt Müllner und Houwald macht den Schluß. Auch nach ihrem Dichterwert dürften sie diese Rangordnung beibehalten; nimmt man den Augenblickserfolg zum Maßstab, so müßte Müllner in erster Linie stehen. Ganz naturgemäß erlitt er dann auch den stärksten Rückschlag; denn während Werner wieder Mode geworden ist, was mit der augenblicklich großen Wertschätzung der Romantik zusammenhängt, Houwald noch immer mit Respekt genannt wird, ist Müllner in fast völlige Vergessenheit und Verachtung geraten. Und doch stand er so lange er lebte, zum mindesten, so lange er dramatisch wirkte — etwa ein Jahrzehnt von 1811–21 – gewiß an der Spitze der damaligen dramatischen Dichter, von den Verlegern bestürmt und höher bezahlt als irgend ein anderer dramatischer Dichter, von den Theaterdirektoren umworben, von Kollegen und Kritikern oft unwürdig umschmeichelt. So viel man nun auch von seiner unbändigen Eitelkeit sagen kann und gesagt hat, so gerechte Vorwürfe man gegen seine unerhörte Herabsetzung der Großen und seine diktatorischen Urteile gegen die Kleinen erhoben hat – eins muß man betonen: gegen Werner, seinen Vorgänger, blieb er bescheiden. Dessen Lob verkündete er in Prosa und in Versen und

trat nie gegen ihn auf. Merkwürdig ist es daher, daß kein Zeugnis persönlicher Annäherung zwischen beiden Männern bekannt ist.[1])

Mit Houwald dagegen stand Müllner in mehrfacher Verbindung. Wann diese Beziehung begann, läßt sich nicht feststellen. Jedenfalls vor 1819, denn in dem gleich mitzuteilenden Briefe wird auf eine frühere Korrespondenz verwiesen. Das erste dramatische Werk Houwalds „die Freistatt" hatte Müllner in seinem dritten Almanach für Privatbühnen 1819 aufgenommen (Goedeke VIII, 301). Mit dem Brief (Gothasche Sammlung, Band XVIII), der als erstes Stück gegeben wird, übersandte Houwald das Manuskript seines nach längerer Arbeit am 7. Juli 1819 vollendeten Hauptwerkes: „Das Bild" (Goedeke a. a. O.).

Sellendorf bei Golßen in der
Niederlausitz d. 23. Sept. 1819.

Soll ich mich bei Ew. Wohlgebohren entschuldigen, daß ich mein neues unter Schmerz und Freude langsam gebohrnes Kind Ihnen zusende, damit es Sie erst schüchtern grüssen möge, eh ich es in die Welt hinaustreten heisse – Nein! – Sie haben mir in ähnlichem Falle schon Beweise Ihrer Nachsicht gegeben und werden mein Vertraun als einen sprechenden Zeugen meiner ungetheilten Hochachtung und als mein offenstes Anerkenntniß Ihrer Meisterschaft freundlich aufnehmen. –

Außer meiner eignen Familie, zu der auch mein Freund Contessa gehört kennt noch Niemand das Trauerspiel; nur in diesem kleinen Kreise hat es die Leseprobe bereits bestanden. Schenken Sie mir nun auch einige Stunden Ihrer kostbaren Zeit, lesen Sie mein Werk mit Nachsicht und belehren Sie mich durch Ihr Urtheil.

Was mir bei dem Ganzen durch die Seele gegangen, darf ich Ihnen gewiß nicht erst entwickeln; Ihr klarer Geist und Ihr tiefes Gemüth werden den Gang meiner Empfindungen leicht verstehen und wenn auch Manches in der Dichtung gewagt scheinen sollte, mir doch glauben und vielleicht recht geben, wenn ich sage: ich konnte nicht anders!

---

[1]) Die briefliche Hinterlassenschaft Müllners in Gotha ist in diesen Blättern schon mehrfach benutzt. Sie ist, wie in früheren Veröffentlichungen bemerkt wurde, durchaus unvollständig. Für die folgende Veröffentlichung bildet sie die einzige Quelle.

Mit Sehnsucht werde ich jedem Posttage entgegensehen, ob er mir nicht einige Zeilen von Ihnen und mein Manuscript recht bald zurückbringt.

Mit ausgezeichneter Hochachtung

Houwald.

Müllners Antwort auf diesen Brief ist freundlich, aber nicht sonderlich eingehend. Houwalds zweiter Brief behandelt einerseits sein eben erwähntes Trauerspiel und geht anderseits auf das damals vollendete Drama Müllners, „Die Albaneserin", ein.

Dieser zweite Brief, Sellendorf, den 21. Dezember 1819, lautet so:

„Wie soll ich Ew. Wohlgeboren für Ihren Brief und für die Zusendung der „Albaneserin" danken? Es ist mir beides so unbeschreiblich werth, ob es gleich ganz verschieden auf mich gewirkt hat. Denn so wie Ihre Briefe mich über manchen Zweifel an mir selbst erheben und mich ermuthigen, weiter fortzuschreiten im Gebiete der Poesie, so schlug die Albaneserin wieder den Muth an allen kühnen Plänen nieder. Mein Machwerk kommt mir, nachdem ich Ihr Stück gelesen, langweilig und fade vor, wie die Klagen einer alten eitelen Frau, die sie aufs Papier gebracht, um sie vor Gericht einzureichen und ich dachte mit Mißmuth an mein „Bild".

Jetzt bin ich wieder ruhiger geworden, habe meine Arbeit noch einmal zur Hand genommen, manches daran geändert und vor allen Dingen dem, was Sie tadelten, auf der Stelle abgeholfen. Aber ich fürchte nur, Sie haben noch vieles verschwiegen.

So verbessert ist das Manuscript an die Bühnen, zuerst nach Dresden abgegangen. Gegen meine Erwartung hat man sich dort sogleich darüber hergemacht und gedenkt es schon im Januar aufzuführen. Leider aber findet die Direktion, daß es zu lang sei und hat es in den einmal feststehenden Raum einpassen lassen. Das thut freilich weh, doch tröstet mich es, daß Hofrath Winkler, den ich wohl mit Recht für kundig und diskret genug halte, sich selbst der Arbeit des Streichens unterzogen hat.

Die „Albaneserin" erfolgt nun wieder zurück, ich trenne mich schwer von ihr und mag, weil ich sie liebe, ihr auch beim Abschied nicht sagen, wie schön sie ist. Aber werth sind jene Brüder von ihr geliebt zu werden, wie hoch stehen sie über den Brüdern in Julius von Tarent und in der Braut von Messina. Wüssten Sie nur, welche Festtage Sie unserer ländlichen Einsamkeit dadurch bereitet haben.

Erhalten Sie mir Ihre Gewogenheit, erlauben Sie mir auch ferner, Ihnen das von meinen Arbeiten mitteilen zu dürfen, worauf Sie selbst einigen Werth legen und belehren Sie mich damit durch Rath und Urtheil. Ich erscheine mir selbst in diesen Bitten zwar dreist und zudringlich, allein meine ungeteilte Hochachtung und Anhänglichkeit giebt mir doch einiges Recht auf den Meister. Houwald."

Zu erörtern ist in dem vorstehenden Briefe nicht viel: Müllners „Albaneserin" wurde zwar auf verschiedenen deutschen Bühnen 1819 aufgeführt, erschien aber erst 1820 im Druck; es handelt sich daher hier um die Handschrift. – Das „Bild" wurde in Dresden am 3. Januar 1820 aufgeführt, doch läßt sich nicht angeben, worin die dort vorgenommenen Änderungen bestanden. Über dieses Drama schrieb Böttiger an Müllner 24. November 1819: „Houwalds „Bild" ist doch wahrlich eine brave Leistung. Man sagt hier, Sie wären damit sehr zufrieden gewesen. Nun, es wird haarscharf hier bekrittelt und zerschneidert, denn es soll unsere Bühne zu Neujahr damit eröffnet werden." – Hofrat Winkler, bekannter unter seinem Schriftstellernamen Theodor Hell, war seit 1815 Theatersekretär in Dresden und hatte seit 1804 mehrere Dutzend Dramen geschrieben. Aus dem Nachlaß Müllners läßt sich nicht feststellen, ob dieser viel verkehrende Mann mit Hell in direkter brieflicher Verbindung stand; unter den Mitarbeitern seiner Zeit 1817 erscheinenden „Abendzeitung" wird er nicht aufgeführt (Goedeke, alte Ausgabe III, 612).

An die Briefe Houwalds schließe ich einen von Contessa an. Es ist fraglich, ob Karl Wilhelm Contessa in die Reihe dieser Dichter aufzunehmen ist. In der alten Ausgabe von Goedeke geschieht dies nicht – in der neuen hat er noch keinen Platz gefunden, aber da er mit Houwald so intim war, daß er von ihm kaum getrennt werden kann, mag er auch hier erwähnt werden. Auch Contessa muß schon früher mit Müllner in Verbindung gestanden haben; eines seiner Lustspiele war gleichfalls in Müllners Almanach der dramatischen Spiele erschienen.

Er betrachtete den vorher erwähnten Brief Müllners an Houwald mit an sich gerichtet und antwortete mit dem Freunde zusammen:

Sellendorf, den 21. Dezember 1819.

Auch von mir den herzlichsten Dank für die Zusendung der Albaneserin und daß Sie meiner dabei freundlich gedacht haben.

Wären meine Flügel nicht ganz erlahmt und geknickt, es wäre ihr gelungen, mich noch einmal zum Fliegen zu bringen. Sie hat mich mächtig ergriffen und bewegt. Den ersten und ganz besonders den zweiten Act finde ich von großer Schönheit und der vierte ist ein Meisterstück dramatischer Lebendigmachung und Erzählung. Im zweiten Act habe ich den Wunsch gehabt, daß es möglich gewesen sein möchte, dem Zuschauer nicht vor der Schlußscene desselben zu verrathen – wie in dem Gespräch der Albaneserin mit dem Arzt geschieht – oder ihn wenigstens nur erraten oder ahnen zu lassen, daß sie den Enrico eigentlich und früher geliebt, als ihren Gemahl Fernando, weil mir scheint, daß dadurch die Wirkung jener trefflichen Scene noch erhöht werden würde.

Hier haben Sie wenigstens etwas von dem, was mir mein Gefühl über Ihr Trauerspiel gesagt hat, weil Sie es so verlangt haben. Zum Danke für den Genuß, den Sie mir verschafft haben, rücke ich Ihnen aber nun gleich mit ein paar zudringlichen respective unverschämten Zumuthungen ins Haus. Mit der zudringlichen nämlich, daß ich Sie bitte, beiliegende Sammlung von Spiegelgedichten freundlich als ein Geschenk von mir anzunehmen; und mit der unverschämten zweitens, daß ich Sie anflehe, wenigstens eines dieser Spiegelgedichte wirklich zu lesen.

Schon lange nämlich – die Erzählungen waren alle schon einmal gedruckt, der Verleger hat aber für gut befunden, statt des ehrlichen Titels: „Gesammelte Erzählungen“ blos: „Erzählungen“ zu setzen, so wie ich auch die Schriften von Contessa blos ihm zuzuschreiben bitte – haben mir einige Freunde zugemuthet, aus der Erzählung „Meister Dietrich“ im ersten Band ein Trauerspiel zu machen; besonders schreit mich Devrient deshalb an, so oft er mich sieht. Das habe ich bisher immer aus Gründen, die ich Ihnen nicht zu erinnern brauche, als eine misliche Sache von der Hand gewiesen. Jetzt aber, da ich mich gerade in einem Zustande befinde, wo ich mir nichts mehr zu erfinden, wohl aber allenfalls noch etwas auszuführen traue, jetzt habe ich daran gedacht. Wollen Sie Meister Dietrich gelegentlich einmal lesen und mir Ihre Meinung sagen? Wollen Sie?

Uebrigens habe ich, seit ich das letzte Mal das Vergnügen hatte, an Sie zu schreiben, meine Zeit hier und in Schlesien damit zugebracht, mich schlecht zu befinden und garnichts oder doch gar

wenig zu thun. Vor beidem behüte der Himmel Sie und alles, was in Deutschland liest, schaut, denkt und fühlt.

Der Ihrige

C. W. Contessa.

Auf die einzelnen Bemerkungen Contessas über die „Albaneserin“ braucht um so weniger eingegangen zu werden, als Müllner sich nicht danach richtete und keine Verbesserungen, wie sie Contessa anriet, in seinem Drama anbrachte. – Mit den übersandten „Spiegelgedichten“ kann Contessa nur seine „Erzählungen“ meinen, wie er sie im Verlaufe seines Briefes selbst nennt, die in zwei Bänden, Dresden 1819, erschienen waren. Auf den Titel der Originalausgabe, die ich mir nicht verschaffen konnte, müssen diese Erzählungen als Anfang der „Schriften“ bezeichnet sein; eine wirkliche Gesamtausgabe der Arbeiten Contessas „Sämtliche Schriften“ gab sein Freund Houwald erst 1826 heraus. — Mit Devrient kann natürlich nur der Meister Ludwig gemeint sein.

Am 29. Februar 1820 sandte Houwald sein neues Drama den „Leuchtthurm“.[1]) Vor der Erwähnung dieses Stückes heißt es in dem Briefe:

„Euer Wohlgeboren haben mich durch Ihren letzten Brief an Contessa fast schüchtern gemacht. Denn wenn Ihnen bei Lesung des meinigen nur die Wahl zwischen Schmeichelei und Ueberschätzung Ihrer Dichtung bleibt und Ihnen Ihr Herz durch einen tiefen Blick in mein Inneres nicht den richtigen Mittelweg zeigte, den ein warmes Gemüt, das durch kalte Kritik sich seinen schönsten Genuß nicht zu ertöten mag, immer freudig einschlägt, so sollte ich mich wohl vor Ihnen fürchten und trauern, daß Sie mich nicht verstanden und nicht würdiger von mir denken.

Allein wenn ich auch von letzterem Gefühl mich nicht lossagen kann, so soll es doch auf mein Vertrauen zu Ihnen keinen Einfluß haben, das auf festerem Grunde beruht und wie ich hoffe, auch diesmal einen freundlichen Empfang bei Ihnen finden wird.“

Müllner lobte in seiner Antwort das empfangene Stück sehr und meinte nur, daß der erste Akt zu leer sei. Caspar solle mehr Licht geben, durch eine Erzählung dessen, was er wisse. Über

[1]) Geschrieben 9. Aug. bis 22. Nov. 1819; vgl. Goedeke VIII, 312.

einen anderen Punkt, den er gleichfalls in seinem Briefe berührte, handelt Houwald in folgendem Schreiben:

den 10. April 1820.

Keine Verlobung, Sie haben Recht! Die glückliche irdische Liebe ist Null, gegen die unglückliche, durch den Tod vereinigte! Jetzt ist mir's klar, was mich jedesmal am Schlusse verletzte. Dem gewöhnlichen Wunsche der schauenden Menge hatte ich unwillkürlich das bessere geopfert; aber nun habe ich meinem Leuchtthurm, der am 24. dieses in Dresden gegeben werden soll, einen Kurier nachgeschickt und die Verlobung untersagt. Euer Wohlgeboren sehen, wie ich Ihre Winke ehre und benutze; das wird Ihnen gewiß auch der willkommenste Dank sein.

Der erste Act im „Leuchtthurm“ ist allerdings leer. Aber das einfache, idyllenhafte Stillleben im kleinen Zimmer des Thurmes, während draußen die Elemente im Kampfe liegen und ihr Toben mit den Harfentönen des Wahnsinnigen gewissermaßen das Accompagnement des einfachen Liedes ist, hat für mich einen besonderen Reiz. Den Leuchtthurmwächter Caspar ließ ich der Tochter die Geschichte des Wahnsinnigen deshalb hier nicht erzählen, weil man mit Recht erwarten konnte, daß sie ihr früher schon bekannt sei. Eine Hoffnung auf die Rückkehr der Entflohenen aber glaubte ich ihm um so weniger geben zu dürfen, als er dann auch am Leben Walters, des Sohnes, nicht zweifeln könnte und ihn der gegründete Vorwurf getroffen haben würde: er habe zu müssig zugesehen und nichts gethan, den Sohn wenigstens zurückzufordern.

Das hat mich geleitet und bestimmt und diene mir zur Entschuldigung.

Leider habe ich jetzt Manches gelesen, womit man Ihren Namen verunglimpfen möchte und das hat mir wehe gethan. Aber lassen Sie sie rufen und schreien, und – verzeihen Sie mir diese Bitte, – sehen Sie sich nicht mehr nach ihnen um; Sie haben ja eine so leichte Bahn vor sich.

Mitten unter dem Geschrei klopft doch Mancher noch mit Liebe, Achtung und Vertrauen an Ihre Thüre wie ich.

Houwald.

Die Forderung Müllners, den ersten Akt durch eine Rede des Caspar Hort, des Wächters des Leuchtturms, belebter zu machen,

wurde von dem Dichter nicht erfüllt; dagegen die für den 2. Akt. Er muß nach der Äußerung Houwalds mit einer Verlobung der Dorothea, der Tochter Caspars, und des Walther, des Pflegesohns des Grafen von Holm, geendet haben, während jetzt der Leser wohl ahnt, daß Walther und Dorothea ein Paar werden könnten; der Schluß des Stückes ist bekanntlich jetzt der, daß der dem Wahnsinn verfallene ältere Bruder Caspars Ulrich sich mit dem Leichnam der Mathilde, die ihm vor vielen Jahren durch den Grafen Holm entführt war und nun als Leiche zurückgebracht worden, ins Meer stürzt.

Am Schlusse des Houwaldschen Briefes sind jedenfalls die skandalösen Müllneriana gemeint, die Streitigkeiten zwischen Krug und Brockhaus einer- und Müllner anderseits, die nicht bloß eine große Zahl von Streitschriften der Genannten, sondern Dutzende von Äußerungen der Zeitgenossen hervorriefen.

Houwalds Bemerkungen sind sehr fein: er erklärt sich im wesentlichen wider die Gegner des Adressaten und doch hört man aus seinen Worten deutlich heraus, daß er mit dem Verfahren Müllners nicht völlig einverstanden war.

Es würde Müllners Eigenart entsprochen haben, wenn er nach solchem mutigen Widerspruch den Verkehr aufgegeben, jedenfalls nicht gefördert hätte; Houwald war aber ein zu treuer Anhänger des Meisters, um sich so schnell abweisen zu lassen. Wenn ich auch keine weiteren Spuren eines Verkehrs zwischen beiden Männern in den erhaltenen Bänden des Müllnerschen Briefwechsels gefunden habe, so müssen solche in den vor Jahrzehnten durch R. Boxberger durchmusterten Bänden existiert haben. Denn dieser hat im Archiv für Literatur-Geschichte XIII, 292–94 drei Briefe Houwalds an Müllner vom 26. Februar, 25. März, 27. April 1824 erwähnt und die beiden letzten auszugsweise drucken lassen. Alle drei beziehen sich auf Houwalds Trauerspiel „Die Feinde“ und behandeln eine briefliche Kritik Müllners und die auf Grund dieser Kritik vorgenommenen Veränderungen der Bearbeitung.

Daß die Verbindung zwischen Müllner und Houwald noch länger dauerte, ergibt sich aus einer Korrespondenz des ersteren mit Raupach. Die Angelegenheit, um die es sich handelt, ist literarisch interessant genug. Tieck hatte in seinen „Dramaturgischen Blättern“ (1827) eine sehr merkwürdige Studie „Das deutsche Drama“ veröffentlicht. (Diese noch heute sehr lesenswerte Studie

findet sich jetzt in den kritischen Schriften 1852, IV, 142 ff.) Nachdem er schon einleitungsweise vorangestellt: „Diese Erzeugungen einer verirrten Kraft (Götz usw.) stehen doch immer noch als Adel und Natur den ganz verwirrten Gespenstbildungen eines Müllner, Houwald und Raupach gegenüber" kam er am Schluß der großen Abhandlung nach der kritischen Zergliederung des klassischen deutschen Theaters noch einmal auf die moderne Literaturperiode zurück. Die „Schuld" ließ er einigermaßen gelten, nannte sie wenigstens trotz mancher tadelnder Bemerkungen „ein großes merkwürdiges Gedicht" und schloß: „Ob dieses große kräftige Talent (das sich aber nur ein einziges Mal so tüchtig ausgesprochen hat) früher oder später sich zu einem wahren Dichter würde ausgebildet haben, ist eine Frage, die niemals kann entschieden werden; was die Zeit vorgearbeitet hatte, wurde von ihm geschickt benutzt, und diese Zeit selbst wurde durch dies Talent auf lange gestimmt und verstimmt. Doch ist zu glauben, daß jetzt die letzten Töne fast verklungen sind. Houwald, Grillparzer und einige jetzt schon vergessene läuteten schwach wie mit gesprungenen Glocken und ziemlich kreischend nach. Raupach, ein Fortsinger der Unmelodien klügelt und rechnet aus Verstandesbegriffen, kälter als alle, seine Kompositionen zusammen. Beifall, Schelten, Lob, Tadel tobt und lärmt bald spanisch, bald psychologisch, bald dithyrambisch, kalt kritisch, auch persönlich und eben darum giftig dazwischen."

Was Grillparzer zu dieser Abhandlung gesagt haben mag, soll hier unerörtert bleiben und ebenso kann nur kurz auf die Kritiklosigkeit hingewiesen werden, daß Tieck die den letzteren betreffende, 1827 geschriebene Stelle noch 1852 stehen ließ —, das Trio: Müllner, Houwald, Raupach war empört. Raupach hatte Lust, wie er an Müllner schrieb (19. April 1827) Tieck auf die Bühne zu bringen, aber er konnte sich nicht verhehlen, daß dieser Gegenstand nicht recht theatralisch wäre und so kam er auf folgenden Vorschlag: „Wir drei, Sie, Houwald und ich sollten etwas gemeinschaftlich verfassen, z. B. Briefwechsel über die neuesten Dramaturgen; das würde zehnmal mehr Aufsehen machen als jedes einzelne von jedem einzelnen. Sie schrieben z. B. über mich und übernähmen den satyrischen Angriff, ich antwortete und übernähme die ironische Rechtfertigung usw." Müllner sagte in einem gemeinschaftlich an Houwald und Raupach gerichteten Briefe, Ostern 1827, nicht ja und

nicht nein, wünschte freie Hand zu behalten, um in der „Kriegszeitung" seines „Mitternachtsblatts" gegen Tieck loszugehen. Raupach aber faßte diesen Brief als ein Eingehen auf seine Bitte auf, schrieb seinerseits je einen Brief an Müllner und Houwald (die nicht erhalten sind), wünschte, Müllner solle auf beide antworten und in einem sechsten Briefe das Aufhören der Fehde ankündigen und um Erlaubnis bitten, alle vorangegangenen Stücke drucken zu lassen. Dann sollten Raupach und Houwald ihr Einverständnis mit diesem Plane aussprechen und damit das Ganze beendigen. Es scheint, daß Müllner mit diesem Plane einverstanden war, trotzdem mußte Raupach melden (19. Juni 1827), daß aus dem Briefwechsel nichts werden könnte, weil Houwald zurückträte. So zeigte dieser auch bei dem hier geplanten kritischen Feldzuge seine friedliche Gesinnung.

Die oben abgedruckten Briefe, die inhaltlich wertvoll und sprachlich nicht ohne Reiz sind, haben, wenn ich sie recht würdige, noch ein anderes Interesse als das, welches ihnen durch Sachinhalt und Form zukommt: sie zeigen die Mitglieder einer Gruppe in schönster Eintracht und ungetrübtem Einverständnis und beweisen, wie treue Jünger, selbst wenn sie dem Meister sich in Huldigung unterwarfen, doch keineswegs ihre Selbständigkeit völlig aufgeben und sich erniedrigen.



Vergleichende Studien zu Goethe.

Von

Richard Maria Werner (Lemberg).

I. Zu Goethes „Ewigem Juden".

Minor hat in seinem wichtigen und interessanten Buch „Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland" (Stuttgart, Cotta 1904) wesentliche Beiträge zur Erläuterung der herrlichen Bruchstücke beigebracht und vielleicht den Anstoß zu weiteren Forschungen gegeben. Ein paar sprachliche Bemerkungen seien mir gestattet. V. 166ff. heißt es:

Wo! rief der Heiland ist das Licht,
Das hell von meinem Wort entbronnen!
Weh und ich seh den Faden nicht,
Den ich so rein vom Himmel rab gesponnen.
Wo haben sich die Zeugen hingewandt,
Die weis aus meinem Blut entsprungen,
Und ach wohin der Geist, den ich gesandt –

Das von mir hervorgehobene Wort, für das Riemer und Eckermann „treu" einsetzten, ist durch Erich Schmidt gelesen worden, er zieht eine Stelle aus Z. Werner zum Vergleich herbei und nimmt die Bedeutung „albus" an; Minor zweifelt und denkt an „sapiens". Mir scheint, daß Goethe die Stelle der Offenbarung Johannis 7, 13f. vorschwebte: „Und es antwortete der Ältesten einer und sprach zu mir: Wer sind diese mit weißen Kleidern angetan? Und woher sind sie gekommen? Und ich sprach zu ihm: 'Herr, du weißt es.' Und er sprach zu mir: Diese sind es, die gekommen sind aus großer Trübsal, und haben ihre Kleider gewaschen, und haben ihre Kleider helle gemacht im Blut des Lammes." Man vergleiche auch

erste Epistel St. Petri 1,19 und erste Epistel St. Johannis 1,5 ff.: „Und das ist die Verkündigung, die wir von ihm [Jesus Christus] gehöret haben, und euch verkündigen, daß Gott ein Licht ist, und in ihm ist keine Finsternis. So wir sagen, daß wir Gemeinschaft mit ihm haben, und wandeln in Finsternis, so lügen wir, und tun nicht die Wahrheit. So wir aber im Lichte wandeln, wie er im Lichte ist, so haben wir Gemeinschaft unter einander, und das Blut Jesu Christi, seines Sohnes, macht uns rein von aller Sünde." Auch Zach. Werners „Gewaschen bin ich weiß im Blut des Schönen" wird wohl ein Reflex dieser Bibelstellen sein.

V. 208. „Eine macklige Frau"; dabei ist an niederdeutsches „makelik, maklik" zu erinnern, das „gemächlich, ruhig, bequem", dann „ungestört, unangefochten" bedeutet, vgl. Walther-Lübben s. v. c. Auch Sandvoß vermutet diese Bedeutung.

V. 259. „Oberpfarrer" hätte Minor im Grimmschen Wörterbuch 7, 1099 z. B. aus Rabener nachgewiesen finden können; es bedeutet so viel als „Hauptpastor".

V. 262. „Hätt so viel Häut um's Herze ring." Parallelen hat Wilh. Arndt „Goethes Briefe an die Gräfin Auguste Stolberg" S. 124f. reicher beigebracht als Minor. Zu „ring" zieht Heyne in Grimms Wörterbuch VIII, Sp. 994 eine Stelle bei Hans Sachs zum Vergleich herbei.

V. 293f. Könnte es nicht heißen: „Ich habe nur [st. nun] dem strengsten heilgen Leben Von meiner Jugend mich ergeben"; „nun" paßt doch gar nicht.

V. 180. Daß „Eingeweide" ein Lieblingswort Goethes ist, haben auch schon andere bemerkt; wegen des Mignonliedes sei auf Hiob 30,27 verwiesen: „Meine Eingeweide sieden."

Zweifelhaft ist mir Minors Erklärung von V. 239: „Er gar demütig die Worte lies": „ließ = erließ, das Simplex für das Kompositum, das etwas Hoheitsvolles an sich hat; man sagt sonst nur: einen Befehl, ein Schreiben erlassen." Minor zieht später noch stilistische Folgerungen aus dieser Stelle, die er aber höchst wahrscheinlich falsch auffaßt. Ich ergänze in Gedanken unwillkürlich „hören" vor „ließ" und erwähne etwa Jeremias 18,2: „gehe hinab in des Töpfers Haus; daselbst will ich meine Worte hören lassen."

V. 261. „Wer selber nicht so hoch am Bret" bereitet Minor Schwierigkeiten, er denkt an Schiffbruch; aber sicher schwebt Goethe

wieder ein biblischer Ausdruck vor, denn 4. Moses 3, 36 heißt es: „Und ihr Amt soll sein zu warten der Bretter, und Riegel, und Säulen, und Füße der Wohnung, und alles seines Geräthes und seines Dienstes.“ Es werden nämlich die Leviten gezählt und ihnen ihre Ämter angewiesen; vgl. auch 4, 31 f. „Auf diese Last [des Amtes in der Stiftshütte] aber sollen sie warten nach allem Amt in der Hütte des Stifts, daß sie tragen die Bretter der Wohnung, und Riegel ... einem Jeglichen sollt ihr sein Theil der Last am Geräthe zu warten verordnen.“ Das erscheint mir besser zu passen als Bret = Bank, Sitz (Grimm): vgl. auch J. Rachel „Gut und Böse“, V. 161 ff.:

Ein ander meint, daß er den Himmel eingenommen,
Wenn er für aller Welt mag hoch zu Brete kommen,
Bey Fürsten seyn gesehn.

V. 247. „Da fragten sie sich überley“ kann unmöglich „übrig“ heißen, wie es bei Adelung (und Grimm s. v. „Lei“) erklärt wird, aber Minors Deutung „hinterher“ stimmt nicht mit der Entstehung und sonstigen Bedeutung des Wortes. In Gellerts „Band“ sagt Galathee schnippisch zu Montan: „Nun, dieß gefällt mir doch, du hast Recht überley“, wo er nur meinen kann: „selbstverständlich, natürlich“ und das paßt auch bei Goethe.

V. 264. „Nicht einmal einer Erbse groß,“ vgl. Zingerle „Über die bildliche Verstärkung der Negation bei mhd. Dichtern.“ Wiener Sitzungsberichte 39, 414–477.

V. 267. „Viaticum“ z. B. Grimmelshausens Vogelnest 1. Teil (Kurz III, 336,9): „Es kamen zu Befürderung meiner fernern Wanderschafft eben zween arme Studiosi, die Handwercks halber ein Viaticum auf Lateinisch vom Herrgen begehrt.“ Da haben wir auch den Ausdruck aus V. 279 „Herr“ für den Geistlichen, der nach Schmeller II, 230 auf dem Lande besonders gebräuchlich ist. „An Orten, wo nur Ein Geistlicher ist, heißt er ausschließlich der Herr.“ Bei Grimmelshausen wiederholt „das Herrgen“ (vgl. Kurz III, 333) für den Geistlichen. Die Stelle des „Vogelnests“ ist aber auch deshalb zu erwähnen, weil der Unsichtbare den zwei wandernden Studenten folgt und ihr theologisches Gespräch über die Präadamiten belauscht.

Zur Literatur sei nachgetragen Rud. Jobst „Goethes religiöse Entwickelung.“ Progr. Colberg, 1888, bes. II, 10, Anm., wo einige Parallelen aus Werther beigebracht sind, vgl. Anz. für deutsches Altert. XIV, 283 f.

II. Eine Parallele zum Faust.

Es ist bekannt, daß Abrahams à St. Clara Predigten eine wahre Fundgrube von allerlei zusammengetragenem Wissen sind; mit überraschender Sicherheit verfügt er über ausgebreitete Kenntnisse der verschiedenartigsten Gebiete, er kennt die Geschichte der profanen Welt wie der Heiligen, er beherrscht den Aberglauben alter und neuer Zeit, ihm sind Anekdoten und Erzählungen geläufig und er bedient sich aller dieser Schätze, um seinen doppelten Zweck zu erreichen, um zu erbauen und zu unterhalten. Der aufmerksame Leser seiner Schriften wird häufig genug staunend manche Parallele zu modernen Dichtungen bemerken. Wir wissen, wie hoch Goethe die Schriften des Augustinermönchs schätzte, schreibt er doch am 5. Oktober 1798 seinem Freunde Schiller, sie seien „ein so reicher Schatz, der die höchste Stimmung mit sich führt." Wir könnten daher wohl annehmen, daß sich bei der Lektüre dieser Schriften mancher Keim in Goethes Fantasie senkte, der später erst zur Entfaltung kam. Aber selbst wenn dies nicht der Fall ist, selbst wenn Goethe wahrscheinlich ganz unabhängig ein besonders schönes Motiv des Faust erfand, bleibt eine Parallele des „Judas Ischariot" interessant und verdient angeführt zu werden.

Abraham erzählt eine persische Geschichte (vgl. von Loeper in der zweiten Bearbeitung seines Faustkommentars II, 5. Akt. V. 229) in folgender Gestalt (Passauer Ausgabe der Sämtlichen Werke III, 223 f.):

„Wie behutsam und mit was zartem Gewissen man mit den armen Wittiben solle verfahren, ist dessen ein seltsames Beispiel zu ersehen an einem ungläubigen Fürsten. In Persien befand sich ein junger Fürst, namens Quiffera, sehr mächtig an Geld und Gut; dieser war Vorhabens, einen so prächtigen Pallast, dergleichen in der Welt nit zu finden, aufzubauen, weil nun ein großer Platz dazu gehörte, wurden dessenthalben sehr viel Häuser abgebrochen, und unterschiedliche Gärten mit zugezogen, welches auch die Unterthanen alle gar gern geschehen ließen, weil ihnen dafür baares Geld ausgezahlt wurde. Eine alte Wittib aber konnte durchaus nit dazu gebracht werden, daß sie ihr Häusl dazu verkaufte, Ursach, weil sie darin geboren und erzogen, auch folgsam darinnen sterben wollte. Wollt es ihr (sagt sie) der Fürst nehmen, so könnt sie nit wider Gewalt; der Fürst begehrte dem Weib die Hütte mit Gewalt

nit zu nehmen, und doch gleichwohl aber von dem Bau nit abstehen, sondern setzte das Werk dergestalten fort, daß das Haus in dem Pallast mit eingeschlossen wurde. Nach Verfertigung dieses so herrlichen Werkes trug sich zu, daß einsmals fremde Gesandte nach Hof kommen, welchen der Bau gezeiget und auch von ihnen gelobt wurde, doch sagten sie daneben, das Häusl schände den ganzen Pallast, und stehe gar ungereimt in einem so herrlichen Pallast ein so geringes altes Weiber-Nest, worauf der Fürst geantwortet: mit nichten kann dieses vorgerupft werden, sondern ich halte diesen so schlechten Wittib-Sitz für die schönste Zierde des ganzen Schlosses, dann aus diesem ist zu sehen und abzunehmen, daß ich Recht und Gerechtigkeit lieb habe und meinen Unterthanen keine Gewalt zufüge.«

Hier haben wir die Situation des Faust, der einen Palast errichten ließ und nur durch die »Baute« des alten Ehepaares Philemon und Baucis an der Vollendung seiner Pläne gehindert wird. Der Ausgang freilich ist nun verschieden. Ich will nicht behaupten, daß Goethe diese persische Erzählung gekannt haben müsse, aber bei seiner Lektüre, die so viel umfaßte, kann er auch von Quiffer Notiz genommen haben. Die immer rege Fantasie des Dichters verbindet nach unerforschten Gesetzen allerlei Stoff, den er aufnimmt, so könnte wohl aus Naboths Weinberg (1. Könige 21) und diesem Wittiben-Häusl die Hütte des greisen Paares Philemon und Baucis entstanden sein. Den Umbildungsprozeß in der dichterischen Fantasie zu erfassen, ist uns ein Ziel, nach welchem wir vielleicht stets vergebens streben werden, aber wir dürfen alles erwähnen, was möglicherweise dazu mitgewirkt hat, die Fantasie zu erregen.

III. „Die Laune des Verliebten“ und Gellert.

Die ersten Versuche eines jungen Dichters, auch wenn er später seinen Flug noch so hoch nimmt, stehen gewöhnlich unter dem Zeichen vorangegangener literarischer Moden, denn auch er muß als Schüler lernen, das bereits von anderen Erreichte mit Eigenart anzuwenden. Meist läßt sich aber auch da schon sein weiteres Wachsen erkennen, indem er das Bewährte nicht einfach aufnimmt, sondern mit Freiheit weiterbildet und so bei aller Abhängigkeit doch eine selbständige Regung seines jungen Talentes vorzubringen

vermag. Freilich ist es uns nicht immer möglich, die Quellen aufzudecken, aus denen ihm das einzelne zufließt, denn auch der genaueste Kenner einer Zeit wird nur allzuleicht an dem einen oder andern Werke vorübergehen, weil es ihm nicht zugänglich ist oder nicht bedeutsam genug erscheint. Überdies sind wir in den seltensten Fällen über die Lektüre eines jungen Dichters auch nur, was das Allgemeine betrifft, ausreichend unterrichtet und müssen uns mit oft trügerischen Rückschlüssen begnügen. Dazu kommt noch die Scheu vor der Parallelenjagd, aus der man der Literaturgeschichte mit Unrecht so oft einen Vorwurf macht, obwohl nur bei einer möglichst umfassenden Sammlung alles etwa Ähnlichen als Integrale die Gesamtstimmung gewonnen werden kann, aus der ein Werk mutmaßlich erwuchs.

Goethe selbst hat uns ein glänzendes Beispiel gegeben, wie er sich die Literaturgeschichte dachte, da er in „Dichtung und Wahrheit“ die Elemente aufzudecken suchte, die er vorfand, in sich aufnahm und innerlich verarbeitete; er hat auch die erlebten Elemente seiner Jugendwerke scharf, vielleicht allzuscharf hervorstechen lassen. Wir wissen ziemlich genau, wie viel künstlerische Arbeit er an sein Schäferspiel „Die Laune des Verliebten“ gewendet hatte, bevor er es als abgeschlossen aus den Händen gab. Auch wurden von verschiedenen Forschern einzelne Vorbilder aufgezeigt, denen Goethe dabei nachgeeifert haben könnte. Ich erwähne nur kurz diese Quellen, weil Jakob Minor in seiner Ausgabe „Die Meisterwerke der deutschen Bühne“, Nr. 27, S. VIII ff. ihrer nicht gedenkt. A. v. Weilen verweist im Euphorion I, 604 f. auf die Ähnlichkeit mit Levesque's „Les rêves d'Aristobule, philosophe Grec“ (1761) und Ehrhardt (Les comédies de Molière en Allemagne. Paris 1888, S. 305 ff.; vgl. Goethe-Jahrbuch XI, 259) auf „Don Garcie de Navarre“. Unter den Schäferspielen werden hauptsächlich zwei zu Goethes Mustern gerechnet: Gärtners „Die geprüfte Tugend“ und Gellerts „Das Band“; zuletzt hat Minor a. a. O. S. X den Vergleich gezogen. Doch hätte, was Gellerts Schäferspiel betrifft, schon die „Vorerinnerung“ des Dichters Bedenken erregen sollen, denn er hebt alle Fehler seines Stückes hervor und bemerkt ausdrücklich: „Es wird vielmehr jungen Dichtern zum Beyspiele dienen können, wie die Schäferspiele nicht seyn, und warum sie anders seyn sollen.“ Er lehrt durch seine Kritik des eigenen Werkes,

daß sie nicht „Natur des Dorfes“, sondern Natur „des Schäferstandes“ sein sollen, daß ihre Sprache nicht zu natürlich sein dürfe, und betont durchaus die unerläßliche Idealisierung, die denn auch Goethe in seinem Schäferspiele vorgenommen hat.

Sehen wir uns Gellerts „Band“ etwas näher an. Galathee hat ihrem Schäfer Montan ein besonders schönes Band geschenkt und selbst um die Hand geknüpft; nun sieht sie es am Halse der Phyllis, wird dadurch zur höchsten Eifersucht getrieben und glaubt nicht einmal seiner bestimmten Versicherung, daß er es noch besitze. Galathee ist so aufgebracht, daß sie sich zu einer großen Roheit hinreißen läßt. Myrtill, der Freund Montans, hat nämlich die vortrefflich singende Amsel Montans genommen, um ihn dafür zu strafen, daß er ihm einmal seinen redenden Star durch drei Tage versteckte. Doris rät dann ihrem Geliebten Myrtill, die Amsel der Galathee zu zeigen und vorzugeben, Montan habe sie ihm geschenkt. Myrtill tut dies, nun ist aber auch die Amsel ein Geschenk der Geliebten an Montan, so daß sie sich wirklich beleidigt fühlen muß und in der Erregung das Vöglein auf der Bühne erwürgt. Montan ist durch die Nachricht, die ihm Myrtill mit Zagen mitteilt, in begreifliche Trauer versetzt, nur tröstet ihn der Freund damit, daß Galathee ihn nicht wegen des Bandes verlassen werde, denn

„Sie liebt dich gar zu sehr, und darum zankt sie sich.“

Inzwischen hat sich Galathee überzeugt, daß Phyllis das Band nicht von Montan erhalten, sondern, weil ihr das Muster so gefiel, es nachgemacht habe. So kommt die Versöhnung zustande und die beiden Paare, Galathee mit Montan und Doris mit Myrtill, gehen um Pfänder spielen.

Myrtill.
Kennst du das Spiel, Montan? Man fragt: Was macht die Liebe?

Montan.
Sie zankt sich, weil sie sonst nicht neu und süße bliebe.

Myrtill.
Was macht sie, Galathee?

Galathee.
Dies weiß mein Band sogar:
Verdacht, wo keiner ist.

Myrtill.
Und dieses Band redt wahr!

Gellert selbst hat gefühlt, daß der Handlung seines Stückes die innere Notwendigkeit und der strenge Zusammenhang fehle, daß die „Auflösung“ des „Knotens“ zu unwahrscheinlich sei und daß eine Person seines Stückes, Daphne, die Mutter der Galathee, ganz überflüssig sei: „Sie kommt und geht, gleich einem frommen Gespenste, ohne daß man weiß, warum?“ Auch wird niemand behaupten wollen, „Die Laune des Verliebten“ zeige größere Verwandtschaft mit dem „Band“, höchstens das Motiv der Eifersucht ist beiden gemeinsam; Galathee sagt von sich selbst:

„Mein Fehler, wie du weißt, ist Hitz und Eifersucht.“

Aber nicht einmal darin gleicht ihr Eridon, dessen Eifersucht viel mehr aus seinem grämlichen Temperament als aus seiner Hitze folgt. Unzweifelhaft wird der junge Goethe das Schäferspiel seines Lehrers gekannt haben, aber ebenso unzweifelhaft kann es höchstens durch kleine Nebenmotive von Einfluß auf sein Drama gewesen sein.

Aber Gellert hat doch noch ein zweites Schäferspiel in einem Aufzuge gedichtet, das zuerst im 8. Bande der „Belustigungen“, dann Leipzig 1745 und später in den „Lustspielen“ und den „Sämtlichen Schriften“ erschien. Die „Lustspiele“, von denen 1763 eine neue Ausgabe veröffentlicht wurde, enthielten dieses Schäferspiel „Sylvia“, nicht auch „Das Band“. Diese „Sylvia“ aber zeigt Motive, die allerdings für „Die Laune des Verliebten“ Bedeutung gewannen. Die Handlung ist folgende: Damoet, ein überaus zärtlicher und schüchterner Schäfer, liebt Sylvia, wagt es aber nicht, ihr seine Liebe zu gestehen, weil sie streng, unempfindlich und spröde zu sein scheint. Das andere Liebespaar, Myrtill und Galathee, sucht nun die beiden, die zusammengehören, auch wirklich zu vereinigen. Aber Sylvia vermag ihre Sprödigkeit nicht abzulegen; selbst da nun Damoet sich aufrafft, ihr seine Liebe zu bekennen, weist sie ihn hart zurück. Nun flieht er und Galathee versteht es, Sylvias Eifersucht zu erregen und dadurch ihr Gefühl für Damoet sich entfalten zu lassen. Sylvia eilt ihrem Schäfer nach, findet ihn eingeschlafen an einem Baum und, da sie sich allein glaubt, küßt sie ihn. Montan aber hat sie beobachtet und verrät sie den Freunden, so daß in der Schlußszene die Versöhnung eintritt.

„Die Laune des Verliebten“ ist ein männliches Gegenstück zu Gellerts „Sylvia“; in beiden eine Heilung durch eine Kußszene,

in beiden ähnliche Motive und viele Übereinstimmungen an kleinen Ausführungen und Gedanken. Bei Sylvia ist die Sprödigkeit Laune, wie bei Eridon die Eifersucht. Sylvia liebt ihren Damoet zärtlich, doch will sie seine Liebe durch ihr Verhalten steigern und gesprächiger machen; Eridon liebt seine Amine gleichfalls, möchte nur, daß sie ausschließlich mit ihm sich glücklich und froh fühle, er will also auch ihre Liebe steigern, freilich auf seine Art. Galathee lockt im sechsten Auftritt dadurch, daß sie Sylvias Eifersucht auf sich zieht, das Geständnis der Liebe aus der spröden Schönen, wie Egle durch ihr kokettes Spiel aus Eridon das Zugeständnis, daß man treu lieben und doch eine andere Schäferin schön finden, sogar küssen könne. Myrtill hilft wie Lamon zur Wendung. Den Höhepunkt aber bildet der verräterische Kuß, der in beiden Stücken die Lösung herbeiführt. Wir werden freilich darauf noch zurückkommen müssen.

Wie weit die Ähnlichkeiten im einzelnen gehen, mögen ein paar Proben dartun. Egle sagt im zweiten Auftritt zu Amine:

sey hart und streng, du wirst ihn zärtlich finden.
Versuch es nur einmal, bereit' ihm kleine Pein:
Erringen will der Mensch, er will nicht sicher seyn.
Kommt Eridon, mit dir ein Stündchen zu verbringen;
So weiß er nur zu gut, es muß ihm stets gelingen.
Der Nebenbuhler Zahl ist ihm nicht fürchterlich,
Er weiß, du liebest ihn weit stärker als er dich.
Sein Glück ist ihm zu groß, und er ist zu belachen,
Da er kein Elend hat, will er sich Elend machen.
Er sieht, daß du nichts mehr als ihn auf Erden liebst,
Und zweifelt nur, weil du ihm nichts zu zweifeln giebst.
Begegn' ihm, daß er glaubt, du könntest ihn entbehren,
Zwar er wird rasen, dóch das wird nicht lange währen,
Dann wird ein Blick ihn mehr, als jetzt ein Kuß erfreu'n,
Mach', daß er fürchten muß, und er wird glücklich seyn.

Galathee sagt zu Myrtill im zehnten Auftritt von Sylvia:

Durch Bitten stärken wir nur ihren Eigensinn.
Ihr eignes Herz wird sie weit eh, als wir bezwingen.
Damoet muß frostig thun: so wird es ihm gelingen.
Ich kenne Sylvien nunmehr so gut, als mich.
So bald er sie verläßt: so bald ergiebt sie sich.
Er darf nur spröde thun: so wird er sie erbitten.
Und wenn er vor ihr flieht: so folgt sie seinen Schritten.
Und kurz, der beste Weg, wodurch er sie erhält,
Ist, daß er nicht mehr klagt, und sich gelassen stellt.

Myrtill.

Ja, wenn ihm auch sein Herz die kleine List vergönnte,
Daß er zum Schein sie fliehn, und sich verstellen könnte.

Galathee.

Dieß wird leicht möglich seyn.

Myrtill.

Nein, bei Damoeten nicht.

Auch bei Goethe folgt auf die oben zitierten Verse der Egle das Wort Amines:

Ja, das ist alles gut, allein es auszuführen
Vermag ich nicht.

Egle.

Wer wird auch gleich den Muth verlieren.
Geh, du bist allzuschwach.

Man ziehe zum Vergleich auch noch Aminens Monolog im fünften Auftritt heran, um die Ähnlichkeit des Motivs: Verstellung ganz zu fühlen.

Oder Eridon sagt im fünften Auftritt:

Liebt' ich dich nicht so sehr, ich würde dich nicht plagen.

Sylvia aber meint im vierten Auftritt:

Die Liebe, die nicht kränkt, ist Liebe sonder Geist....
Nein, streng und spröde seyn, ist wirklich unsre Pflicht,
Und wer dies nicht erkennt, der kennt die Liebe nicht.

Im zehnten Auftritt charakterisiert Galathee ihre und Myrtills Liebe:

Wie glücklich sind nicht wir, mein zärtlicher Myrtill.
Wir lieben ohne Streit bey gleichen Zärtlichkeiten ...

und später:

O kennte Sylvia, wie ich die süßen Triebe:
So säh ihr Schäfer schon sein Glück in ihrer Liebe.

Daran erinnern die Worte der Egle im vierten Auftritt:

Ja, lieb' wie ich!
Besänftige den Sturm, der dich bisher getrieben!
Man kann sehr ruhig seyn, und doch sehr zärtlich lieben.

Damoet sagt im ersten Auftritt von Sylvia:

Ach kenntest du nur erst die strenge Schäferinn!
Ihr unempfindlich Herz, ihr spröder Eigensinn,
Das sind die Fehler, Freund, die mich an ihr betrüben;
Und dennoch muß ich selbst die Fehler an ihr lieben.

Dazu halte man die Worte Aminens im ersten Auftritt:

Du kennst ihn nicht genug, du hast ihn nicht geliebt.
Es ist nicht Eigensinn, der seine Stirne trübt;
Ein launischer Verdruß ist seines Herzens Plage,

Und trübet mir und ihm die besten Sommertage.
Und doch vergnüg' ich mich, da, wenn er mich nur sieht,
Wenn er mein Schmeicheln hört, bald seine Laune flieht.

Noch einige Details seien erwähnt, weil ich die Kenntnis der „Sylvia“ nicht bei jedem Leser voraussetzen darf und doch nur durch Einzelheiten die Größe der Ähnlichkeit aufzuzeigen vermag. Myrtill hat Damoet zu bestimmen gesucht, daß er Sylvia seine Liebe gestehe; im zweiten Auftritt nimmt dieser einen Anlauf, läßt sich aber durch Sylvias ablehnende Haltung sofort wieder einschüchtern. Das macht ihm Myrtill im dritten Auftritt zum Vorwurf, Damoet aber erwidert:

Was kann ich denn für das, was selbst die Liebe thut?
Eh Sylvia noch kam; so hatt ich vielen Muth.
Kaum aber sah ich sie: so wich, bey ihrem Blicke,
Mein erst so dreistes Herz schon ganz beschämt zurücke.

Hier haben wir die Situation Aminens im zweiten und dritten Auftritt. Egle sucht sie zu bestimmen, gegen Eridon spröde zu tun.

Amine.

Ja, das ist alles gut; allein es auszuführen
Vermag ich nicht.

Egle.

Wer wird auch gleich den Muth verlieren.
Geh, du bist allzuschwach. Sieh dort!

Amine.

Mein Eridon!

Egle.

Das dacht' ich. Armes Kind! er kommt, du zitterst schon
Vor Freude, das ist nichts; willst du ihn je bekehren,
Mußt du ihn ruhig sehn sich nah'n, ihn ruhig hören.
Das Wallen aus der Brust! die Röthe vom Gesicht!
Und dann –

Amine.

O laß mich los! So liebt Amine nicht!

Im vierten Auftritt kommt Sylvia, die mit Galathee gesprochen hat, weil Myrtill vorgab, daß Damoet die Galathee liebe. Sylvia ist überzeugt von Galathees Gegenliebe.

Myrtill.

Wie glücklich ist Damoet! Er liebt, und wird geliebt.

Sylvia.

Doch mir gefällt kein Herz, das sich so bald ergiebt.

Eridons Eifersucht fängt sich im dritten Auftritt gleich wieder zu regen an, da er vom Feste hört.

Egle.

Freue dich, daß du die Zärtlichkeit
So eines Mädchens hast, um die so viele streiten.

Eridon.

Ich kann nicht glücklich seyn, wenn viele mich beneiden.

Der sechste Auftritt dient dazu, durch Galathees Benehmen und Reden die Liebe Sylvias zu Damoeten sich verraten zu lassen; an ihn erinnert in gewissem Sinn die Szene zwischen Egle und Eridon im achten Auftritt. Galathee rühmt Damoets Vorzüge, Sylvia aber wendet ein:

Ich . . . fürchte, daß Damoet mit vielen freundlich thut.

Galathee.

Ja freundlich muß er thun mit allen Schäferinnen;
Doch eine muß sein Herz vor andern lieb gewinnen.
Damoet liebt viel zu stark, als daß er viele liebt.

Dieses Motiv klingt mehrmals in der „Laune des Verliebten“ an, z. B. in der Szene zwischen Eridon und Amine (fünfter Auftritt), wo er der Geliebten den Verkehr beim Tanze in seiner Weise schildert und den falschen Schein, in den sie durch Verehrer kommt; da sagt Amine:

Wohl schleicht ein seufzend Volk Liebhaber um mich her;
Doch du nur hast mein Herz . . . .

und später, da er das Glück ihrer Liebe für sich allein beansprucht:

Nun gut, was klagst du denn? Kein Andrer hat es nie.

Eridon.

Und du erträgst sie doch; nein hassen sollst du sie!

Amine.

Sie hassen? und warum?

Eridon.

Darum! weil sie dich lieben.

Amine.

Der schöne Grund!

Eridon.

Ich seh's, du willst sie nicht betrüben,
Du mußt sie schonen . . . .

Auch den ersten Auftritt könnte man zitieren, die beiden ersten größeren Wechselreden Lamons und Egles, endlich einiges aus dem achten Auftritt.

Oder Myrtill sagt im dritten Auftritt zu Damoet:

Und schnitte Sylvia sie dir in jede Linde:
So fiele dir doch stets ein neuer Zweifel bey.
Dein Aug und auch dein Herz sind beide dir nicht treu.
Und beide hindern dich, die Furcht zu überwinden,
Und selber in der Furcht mußt du Vergnügen finden.

Damoet.

Doch gleichwohl quält sie mich.

Myrtill.

Sie quält dich ganz bequem.
Die Furcht macht selbst bey dir die Hoffnung angenehm.
Du raubst dir Sylvien, nicht, um dein Herz zu quälen,
O nein! aus großer Lust, von neuem sie zu wählen.

Daran gemahnt Egles Wort im zweiten Auftritt:

Da er kein Elend hat, will er sich Elend machen.

Aus dem sechsten Auftritt bei Gellert sei noch erwähnt, daß Galathee zu Sylvia, nachdem sie das Geständnis herausgebracht hat, unter anderem sagt:

Zum Reden ist der Mund, doch auch zum Küssen schön.

Sylvia.

Ihn küssen soll mein Mund? Dieß wär ein neu Vergehn.

Galathee.

Dieß glückliche Vergehn verlangen zarte Triebe.
Die Liebe zeugt den Kuß; der Kuß vermehrt die Liebe.

Sylvia.

So viel erlangt er nicht. Ein Kuß läßt schon vertraut.

Wie hier die spätere Entscheidungsszene mit dem Kuß vorbereitet wird, so auch im achten Auftritt bei Goethe.

Eridon.

Könnt ich mich nur gewöhnen,
Zu sehn, daß mancher ihr beym Tanz die Hände drückt,
Der eine nach ihr sieht, sie nach dem andern blickt.
Denk' ich nur dran, mein Herz möcht' da vor Bosheit reißen!

Egle.

Eh! laß das immer seyn! das will noch gar nichts heißen.
Sogar ein Kuß ist nichts!

Eridon.

Was sagst du? nichts, ein Kuß?

Egle.

Ich glaube, daß man viel im Herzen fühlen muß,
Wenn er was sagen soll –

Montan hat den beiden, Galathee und Myrtill, die Szene mit dem Kuß erzählt, den Sylvia dem schlafenden Damoet gab. Sylvia und Damoet kommen und Galathee stichelt ziemlich deutlich, da bittet Sylvia: „Ich bitte, sag ihm nichts.“ Gerade so bittet Eridon nach dem Kuß Egle: „Du mußt mich nicht verrathen.“ Sylvia wird wie Eridon durch einen Kuß belehrt.

Es fällt mir natürlich nicht ein, alle die angeführten Ähnlichkeiten als Entlehnungen oder auch nur unbewußte Reminiszenzen Goethes ausgeben zu wollen, mir kam es nur darauf an zu zeigen, daß Gellerts „Sylvia“ wirklich sehr vieles mit der „Laune“ gemein hat und darum unter den Vorgängern einen Platz bekommen muß. Nun aber darf eines nicht verkannt werden, was Goethes Stück erst ins volle Licht rückt. Gellert läßt die entscheidende Szene hier wie im „Band“ unausgeführt; er begnügt sich damit, den Schäfer Montan als unerwarteten Zeugen der Szene seinen Bericht geben zu lassen, und bringt sich dadurch um ein gleich reizvolles und entscheidendes Motiv. Bei Goethe bildet jedoch im Gegensatz dazu gerade diese wichtige Szene den Höhepunkt des ganzen Stückes, die prächtige, launige und graziöse Heilung der Laune. Durch die Dramatisierung einer Szene, die in allen Schäferstücken hinter die Bühne verlegt wird, zeigte Goethe die Umbildung des überlieferten Materials. Gervinus sagt sehr richtig: „die Schäferdichtung verhält sich zu aller epischen und dramatischen, wie Zustand zu Handlung ... und daher bleibt auch im Schäferdrama, wo eine Handlung notwendig wird, diese doch hinter der Szene.“ Goethe aber bringt die Handlung auf die Bühne, dadurch erweitert er die Tradition und zeigt schon als Anfänger, daß er etwas vom Meister in sich hat. Das wird vollends klar, wenn man sieht, wie auch diese Jugenddichtung schon ein Blatt aus seiner großen Konfession ist, während die süßen Gebilde der Schäferpoesie sonst nur leeres Spiel der Fantasie waren.

Ein Brandenburgischer Regentenspiegel
und
das Fürstenideal vor dem großen Kriege.

Von
Karl Borinski (München).

Zwei Jahre vor Ausbruch des großen Krieges illustrierte ein schlesischer Adeliger Jacob von Bruck-Angermundt einen „politischen Discurs" mit dem emblematischen Titel „Ars et Mars" durch die Titelwidmung „ad Illustrissimum Principem ad Dominum Dn. Joan-Georgium Marchionem Brandeburgensem, Prussiae, Stetini, Pomeraniae etc. nec non in Silesia Crosnae, Carnoviaeque Ducem." Das Büchlein erschien zu Straßburg (Argentorati, excudebat Marcus ab Heyden MDCXVI.). Die streitumtoste Person des präsumtiven Straßburger Bistumsverwesers, des Markgrafen von Jägerndorf, des Bruders des Kurfürsten Sigismund gleichsam als Vertreter einer politischen Doktrin auf dem Titel eines dem Adelstande zugehörigen Schriftstellers anzutreffen, der darin seine Herkunft „Silesius" ausdrücklich anzugeben für gut findet, reizt doch an, den Verhältnissen dieses Büchleins ein wenig nachzugehen. Johann Georg ist nicht nur der erste Brandenburgisch-Preußische Hohenzoller in schlesischen Landen. Er ist zugleich der treuverbundene Beistand seines kurfürstlichen Bruders, des ersten Besitzergreifers Preußens und Ahnherrn der „preußischen Toleranz", im Zutritt zum reformierten Bekenntnis. Solche Hinweise sind nötig, wenn es sich darum handelt, Aufmerksamkeit für ein Erzeugnis der verrufenen „politischen" Mode des 17. Jahrhunderts zu erbitten.

Diese politische Literatur hat übrigens erst nach dem großen Kriege den ihr noch im historischen Gerücht anhaftenden greulichen

Modecharakter angenommen. Sie macht damals noch nicht den Hofmeister für Monsieur Tout-le-monde: den Streber. Zur „Hofliteratur“ des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich in ihr erst verstreut die Ansätze, die der Verfasser in anderem Zusammenhange aneinanderzureihen versucht hat. Noch ist sie ganz und durchaus Staatsliteratur. Sie rechtfertigt im Gegensatz zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in unserem Sinne ihr Aushängeschild „Politik“. Allein etwas von dem nicht feinen Ruhme ihrer jüngeren Bastardschwester scheint auf sie übergegangen. Sie ist ein Stiefkind der Historiker wie der Historiographen des Staatsrechts und der Staatswissenschaft. Otto Giercke hat vor zwei Jahrzehnten mit seiner Wiederbelebung des Johannes Althusius mitten aus diesem Wuste toter Bücher in diesen Kreisen eine Art Sensation gemacht. Er hat den Bearbeiter des Staatsrechts in der „Geschichte der Wissenschaften“ (Bluntschli) in seiner zweiten Auflage zu entzückten Ausrufungen veranlaßt. Solcherlei Erwartungen möchte ich nun bei dem „politischen Discurs“ des Schlesiers mit seinem neuen, Brandenburgisch-Preußischen, Herzog von vornherein abschneiden. Er ist kein originaler Denker, kein kraftvoller Charakter wie jener friesische Syndikus. Er ist eher das Gegenteil von beiden, wie stark zu vermuten, auch der letzteren Eigenschaft. Allein er kann uns durch die interessante Konstellation, in die er geraten, vielleicht dazu verhelfen, einige Licht- und Lebensblicke in jene, nach wie vor dunkle und tote Region zu werfen.

Was uns zunächst an ihm auffällt und wofür wir um Aufschluß einzig nach dieser Richtung gewiesen sind, das ist die völlige Unangemessenheit seiner literarischen Erscheinung zu Zeit, Zweck und Umgebung seines Auftretens. Wenn wir zwei Jahre vor Ausbruch des großen Völkerbrandes von einer politischen Schrift mitten aus seiner Herdstelle etwas nicht erwarten, so ist es sicher die Herausstreichung des Nutzens wissenschaftlicher Bildung beim Fürsten und Heerführer. Gleichwohl erfolgt diese hier mit so aktueller Spitze, so prinzipieller Entschiedenheit und so persönlicher Inanspruchnahme ihres Helden, als handle es sich nicht um Böhmen und Schlesien zur Zeit der Thurn, Bethlen Gabor und Waldstein, sondern um das Florenz Petrarcas und die Geburtswehen der Renaissance in Italien. Was wir aber von diesem nicht bloß sprechenden, sondern geradezu schreienden Präludium des furchtbarsten

der Glaubenskriege in der politischen Literatur erwarten, das müssen wir darin mit Licht, aber ohne jede Aufklärung suchen. In den Ländern des Majestätsbriefes im Zeitpunkt der angenehm stetigen Politik des „novus rex, nova lex!“ vor Fürsten, die eben in folgenschwerer Weise ihr Bekenntnis geändert und eine ganze Hetzliteratur entfesselt haben, spricht dieser Politiker von Glaubensstreitigkeiten, wie etwa ein moderner Physiologe, d. h. teils gar nicht, teils eben gelegentlich und nicht ohne das tiefste Bedauern, daß man sich mit solchem Zeug überhaupt abgeben müsse. Er scheint in dieser Hinsicht alle Parteien ohne Unterschied gleichermaßen zu dem Herrn zu wünschen, an den ihr Glauben vornehmlich erinnere, nämlich zum Teufel. Und wenn er einen politischen Faktor für sie in Bereitschaft hält und in Aktion setzen möchte, so ist es ohne Zweifel der Henker. Wo ist der Schlüssel für dies rätselhafte Verhalten? Nun, wir brauchen erfreulicherweise weder sehr weit, noch sehr tief zu gehen, um ihn in jener als unerfreulich verrufenen politischen Zeitliteratur zu finden.

Nicht zufällig gehen seine Bücher von Straßburg aus und weisen die persönlichen Verhältnisse ihres Verfassers auf diese Universität. Das Muster und der Quell ihrer ganzen Weisheit ist das gelehrte Orakel der historisch-politischen Schule jener Universität zur Zeit der Tacitusprofessoren Bernegger und Freinsheim, der Niederländer Joest Lips: Justus Lipsius. Die „Politik“ ist nicht eben die blendende Seite dieses Mirakels des Zeitalters der höfischen Polyhistorie; von dem die Gelehrtenlegende erzählte, er habe sein erstes Werk bereits in den Windeln verfaßt. („Man hätte es wieder auswischen sollen!“ bemerkt trocken dazu Oberst Shandy in Lorenz Sternes Roman.) Allein diese Seite ist leider gerade für die Zeit charakteristisch und für uns besonders aufschlußreich. Niemand kann gerade nach dieser Richtung geeigneter sein, uns von „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen“ (nach Shakespeare), als der berühmte niederländische Philologe, der geniale Hersteller des Tacitus und Ergänzer des Livius. Für den geistigen Umschwung des Zeitalters der Gegenreformation ist er zugleich leider „der Spiegel und die abgekürzte Chronik“. Dreimal hat er den Glauben gewechselt, um nach durchtollter Jugend in einem frühen, müden und kranken Alter mit wiederholten Anpreisungen der Wunder unterschiedlicher Lokal-Madonnen seiner jesuitischen Erziehung auch nach dieser

Seite Ehre zu machen: zu beweisen, was die „Politik" nunmehr auch ersten kritischen Köpfen zuzumuten in der Lage sei. Die markante körperliche Erscheinung dieses Alters, das pergamentfahle, nach dem Munde zusammengepreßte Gesicht mit dem noch rötlich schimmernden Knebelbart – genau die Vorstellung, die sich Piloty von dem Hofastrologen Wallensteins machte – hat ein Rubenssches Erinnerungsbild (vom Jahre 1616: die sogenannten „Vier Philosophen" im Palazzo Pitti) auf uns gebracht. Auch ein „politisches" Bild! Der politische Hofmaler des österreichischen Statthalters der katholischen Niederlande, des Erzherzogs Albrecht, dem Lipsius noch kurz vor seinem Tode (1605) als dem „rector Politiae et status nostri" aus dem „Hause der Karl, Philipp (!) und Ferdinand (!)" seine Monita Politica pomphaft zueignete: Rubens hat ihn, den jetzigen spanischen Hofpolitiker, den dereinstigen Jenensischen Luther-Professor hier mit sich selbst und seinem Bruder dargestellt, im spanischen Hofkleide mit goldenen Ehrenketten. Ein farbiger Panegyrikus auf die Restauration der spanischen Monarchie, eine trübe Satire auf die Freiheit der vereinigten Niederlande! Glücklicherweise steht auch hier neben der zusammengesunkenen Figur des paktierenden Politikers die freie, aufrechte Gestalt eines anderen, politisch bekannten holländischen Niedersachsen: Sie trägt das mächtige, rotblonde Haupt mit dem frischen, vermeillen Gesicht, den redlichen, menschenfreundlichen Zügen des Hugo Grotius.

Des Lipsius Politik (‚Politicorum sive Civilis Doctrinae libri VI; qui ad Principatum maxime spectant' zuerst 1589) von der Plantinschen Offizin in Antwerpen – noch heute zugleich ein Lipsius-Museum – in herrlichen Klein-Folio-Bänden immer prächtiger auf den Markt gebracht und wild nachgedruckt, diese echteste Ausgeburt der politisierenden Philologie ist gar nichts anderes, als ein schematisiertes Cento aus „schönen Stellen" antiker Autoren. Man begreift es zunächst nicht, wie diese geradezu als „für den Schulgebrauch" zurechtgemacht scheinende Anthologie von „loci classici" aus klassischen und kirchlichen Skribenten, von denen ein lexikalischer Syllabus Auctorum nach Lateinern und Griechen geordnet (die biblischen unter den Lateinern!) aufmarschiert; wie diese mit ihrem geschraubten Taciteischen Jargon (Lipsianismus!) schulmeisterlich brillierende Exempelsammlung in des Verfassers Leben radikal einschneiden, politische Folgen haben und einen

kleinen Bürgerkrieg entfesseln konnte. Ein Sturm von Entrüstung erhob sich gegen das Buch. Die protestantischen Parteien, längst schon gewöhnt, nur noch gegeneinander zu wüten, vereinigten sich hier wieder einmal in der instinktiven Abwehr des gemeinsamen Feindes, der ihnen wie ein drohendes Gespenst, ungreifbar und doch um so unheimlicher gegenwärtig, aus diesen zusammengerafften Floskeln entgegentrat: des Geistes des Absolutismus. Er lästert das Schriftwort! schrien die Lutheraner, von langer Hand erbost auf den Abtrünnling von Jena, er schmiedet daraus im papistischen Sinne falsche Waffen! Er ruft uns Alba zurück, heulten die Bürger von Amsterdam und mit ihnen die Reformierten nicht bloß der Niederlande. Ein Amsterdamer Maler Theodor – Lipsius als Anti-Erasmianer nennt ihn nur ‚Diodorus' – Coornhert griff umgehend zur Feder und veröffentlichte (1590) eine gellende Denunziation des philologisch bemäntelten Erneuerers der alten Bartholomäusnachtrufe gegen die Ketzer. „Ure, seca!", mordet sie, brennt sie!", hat er geschrieben! (nämlich im 3. Kap. des 4. Buches, S. 80 der Ed. v. 1610: „Clementiae non hic locus. Ure, seca ut membrorum potius aliquod, quam totum corpus intereat"). Das Standrecht hat er angerufen gegen die „Pest der Geister" (ingeniorum scabies), die er doch selber als „von Gott verhängt" (fatalis) bezeichnet, gegen die „Stachel- und Kummermänner" (Aculeones et Curiones l. c. S. 81)! Dem Fürsten überträgt er die Überwachung (inspectio l. c. S. 78) der Religion (liberum jus in sacra!)! Als ob, so schimpft der reformierte Demokrat, nicht die meisten Fürsten „töricht seien, gottlos, blind und daher zu dieser Überwachung untauglich" (insipientes, impii, caeci et ideo non apti ad hanc inspectionem). Der Fürst soll die Verstörer in jedem Falle strafen! (Turbones semper puniendi S. 80.) Puniantur a te, ne tu pro illis puniaris, „rät ihm der Professor". Die Religionsfreiheit als Schutzwehr des Szepters aufzufassen ist nach Lipsius ein Unsinn. (S. 78: Nec audiendi Aegyptii illi reges, qui variam et miscellam religionem induxerunt, stabiliendo ut putarunt sceptro.) Was hat – und darin gipfelt der Angriff – der „freche und hochmütige Schulmeister" (superbus et arrogans ludimagister) im Staatsrat zu suchen? „Professorengeschwätz" (Professoria lingua) das Gerede „von der einen Religion" (de una religione)! „Dieser Lipsius ist im Grunde ein Machiavell, der seinem Fürsten zu Betrug, Mord und Meineid den Weg weist"

(Ille Lipsius Machiavellissat; ille ad fraudes, homicidia perjuria Principi suo praeit).[1])

Solcher Schändlichkeiten bezichtigte man damals die „Professorenpolitik". Und rein historisch betrachtet erscheint der Untergrund dieser Anklagen leider keineswegs bloß komisch. Dieser rabiate Amsterdamer Maler ist ein Typus: Wir hören hier die Stimmen — das Gomaristische Geheul — denen nach kaum zwei Jahrzehnten die Oldenbarneveld, Hogerbeets und Grotius zum Opfer fielen. Man müßte denn eine blutige Ironie darin sehen, daß die kanibalische Tragödie im Staatenhof des Haag unter gerade entgegengesetzter politischer Konstellation, unter fürstlicher Ägide vor sich ging! Daß die Seele jener hochnotpeinlichen Exekution gegen die „Professorenpolitiker" eben jener Oranier war, der 1576—78 in Löwen als lernbegieriger Schüler zu des Lipsius Füßen gesessen hatte.

Das wird man doch im Ernste urteilen dürfen: Es war gefährlich in einem Lande, das eben noch einen Alba gesehen, in der Zeit, die nun einmal den Zug hatte, dessen letzte Tendenz der Dreißigjährige Krieg grauenvoll bezeichnet, das ure seca! zum polischen Imperativ zu machen. Mochte man sich dabei auch zehnmal auf Cicero (Philipp. VIII, 5, 15) und danach noch auf Seneca und Properz berufen, um es als harmlose philologische Floskel hinzustellen. Es war unklug, in der Vorrede vorlaut zu rufen: „Machiavellus mihi vir est!", wenn man bei dem Werke selbst sich schließlich auf ein harmloses philologisches ‚Cento' herauszureden gezwungen sein kann. Es war leichtsinnig, ja schlimmer als dies, seinen Glauben mit der ‚licentia poetica' auch beim Schriftwort zu salvieren in einer Umgebung, die ihr Heil und ihr Gewissen darauf gründete.

Manches ist dem theologisch verärgerten, ja geradezu krank gemachten antiken, zumal gerade auf Rom gerichteten Geiste des überlegenen Gelehrten zugute zu halten, wenn er endlich einmal mit dem Fluche: „Der Henker soll euch holen!" gegen die ‚Acu-

[1]) Den Titel des Pamphlets, das mir leider nicht erreichbar war, gibt Lipsius lateinisch: Lis sive Processus inter Justum Lipsium et Dialogistam. Man vergleiche die Hinweise und Auszüge in seiner das Libell Punkt für Punkt beleuchtenden Gegenschrift: Justi Lipsii de una religione adversus Dialogistam liber.

leones und Curiones' losfuhr. Wenn er seinen Lukrez aufschlug: quod saepius olim Religio peperit scelerosa atque impia facta, und das alte Tantum religio potuit suadere malorum! unter die Menge rief. Ihm scheint – auch gleichfalls am eigenen Leibe, wohl als er in Jena zur Concordia ermahnte! – die Erkenntnis aufgegangen zu sein, wo die „verhängnisvolle Plage der Zeit" – aevi nostri infelix curiositas, ut omnes disputare malint quam vivere – ihren Hauptsitz habe; daß das deutsche Geschenk der Glaubensfreiheit nicht bloß von Prometheus, sondern auch von Pandoren überbracht sei. Noch um die Mitte des folgenden Jahrhunderts trifft die Satire eines deutschen politischen Schriftstellers gerade in bezug auf die niederländischen Glaubensstreitigkeiten diesen Punkt: „Facile crediderim maritos ibi perdidisse liberum arbitrium, sed uxores eorum adhuc habent arbitrium non modo liberum, sed liberrimum." (Balt. Schuppius, de opinione.) Genau wie die gleichzeitige politische Lehre des ihm in der Vertretung des monarchischen Prinzips gerade entgegengesetzten Jean Bodin legt auch des Lipsius Politik einen auffallenden Nachdruck auf die Erörterung des Weiberregiments, auf die dem Staate von den Übergriffen weiblicher Herrschsucht auch schon im häuslichen Kreise drohenden Gefahren. Sogar in Germania, Kap. 8, seines Tacitus bricht er in die Anmerkung aus: „hocne supererat? (nämlich die Weiber im Staat raten zu lassen!) heu ipsos parum firmamente, qui eam quaesivere apud amentem sexum!" Und er verfehlte nicht, gerade seine Landsleute dabei an die alten sermones inter Batavos orti aus Tacitus Historien 5, 25 zu erinnern: honestius principes Romanorum quam Germanorum feminas tolerari!

Es kann an solchem Punkte wohl in die Augen springen, wie unsere ganze moderne Politik recht eigentlich eine Schöpfung der Glaubenskriege darstellt. Soweit diese Kriege in die Literatur eingreifen, erscheint in ihnen die ‚Politik' als Erfindung des Satans selber, des ‚Princeps Politicorum ad totum Christianismum exstirpandum'. Die christliche Religion hatte aufgehört, das gemeinsame Band zwischen den Völkern zu bilden. An die Stelle ihrer rein geistigen Tendenz zu einheitlichen Bildungen tritt zunächst ihr naturalistisches Analogon in der Anlage des Menschen als animal politicum: der Herdentrieb, das Stammesgefühl, der nationale Ge-

sichtspunkt in der Religion. Auch Lipsius zögert nicht, ihn seiner Politik zu eigen zu machen. Die Religion ist ihm lediglich Sache der vaterländischen Gesetzgebung: Divinum illud numen .... ipse cole juxta leges patrias et ut alii colant effice! rät er mit Maecenas (bei Dio Cassius LII) seinem Augustus. Nimm dich vor Neuerern in dieser Richtung in acht! Denn die Religion ist ihnen nur Vorwand für den Umsturz. (Eos vero qui in divinis aliquid innovant, odio habe et coerce, non deorum solum causa, sed quia, nova quaedam numina hi tales introducentes, multos impellunt ad mutationem rerum.) Und mit dem vorsichtigen antiken Heiligen des religiösen Indifferentismus Cicero (de divinatione II) empfiehlt er das Festhalten auch des alten Ritus: Majorum instituta tueri, sacris cærimoniisque retinendis, sapientis est.[1]) Mit welchem Eifer gerade damals die Verfechter der alten Kirche diesen für das Christentum der Völker gefährlichsten aller Schleichwege beschritten, daran vermögen uns ihre Angriffe auf die Befürworter der Toleranz eine lebhafte Vorstellung zu verschaffen. Stehend begegnet hier die Bezeichnung der katholischen Religion als eines angestammten vaterländischen Erbguts; der Toleranzpolitik als der Auslieferung des Vaterlandes an seine Erbfeinde, die Ketzer; ihrer Befürworter als Hochverräter. Sie übersahen, daß sie zufällig mit denselben Waffen spielten, die vor einem Jahrtausend ihre Todfeinde, die „heidnischen Philosophen", die Celsus, die Caecilius im Kampfe gegen die Einführung des Christentums wider sie selbst gebraucht hatten. Die aufrichtigen Verteidiger der christlichen Religion wollten daher auch von solchen Spiegelfechtereien nichts wissen. Sie wiesen darauf hin, daß gerade diese Religion „als ein Band der menschlichen Gesellschaft erfunden (inventa) und überliefert worden sei. Daher dürfe man ihretwegen nicht zu den Waffen greifen: Damit wir nicht, indem wir für sie Kriege führen, sie ihres vornehmsten Nutzens und Zweckes und uns in der Folge ihrer selbst berauben." [2]) Der richtige staatliche Ausweg aus dem verlorenen Unschuldsstand des nationalen Christen blieb also nur die Erkenntnis des Guten und Bösen in seinen – nicht bloß: – religiösen Aspirationen;

[1]) a. a. O. S. 79. (Pol. IV, 2.) [2]) Vgl. Replique à la Remonstrance du Catholique Anglais S. 191 bei Stapleton (An Politici horum temporum in numero Christianorum sint habendi 1606 o. O., unpaginiert!) der diese geistvolle Abwehr der englischen Gegenreformationsbestrebungen grimmig bekämpft.

ein rein geistiges Moment: die peinlich genaue, gegen sich selbst strenge Abwägung der internationalen und interkonfessionellen Gegenwirkungen; jener Relativitäten, die sich in einem vorausgesetzten Absoluten rein aufheben müssen und im Geschichtsverlauf denn auch tatsächlich einmal aufheben — dem Gerechten nicht immer zum Lohne, aber dem Ungerechten endlich doch zum Strafgericht! — d. h. eben die Politik. Es hat seine Bedenken: wie man es getan hat, die Kirche der Neueren mit der Politik geradezu in eins zu setzen. Wohin es aber führt, wenn man, wie Lipsius, versteckt die Politik mit der „alten, vorgeblich altangestammten Kirche" in eins setzt, das hat der Geschichtsverlauf seines Lebens für jeden Sehenden notwendig bewiesen.

Das Verhalten des großen Tacituskenners bestätigte die in jener historischen Erinnerung an die alten Bataver liegende aktuelle Drohung nur zu sehr. Es blieb bei ihm nicht lange bei der una religio eruditorum, der damals nach seinem nerven- und charakterstärkeren Landsmann und Freunde genannten ‚religio Grotiana'. Schon in der nächsten Ausgabe (1593), der die una religio im Titel führenden Abwehr des Amsterdamer Malers hatte der päpstliche Zensor in Löwen, der Kanzler an der Universität, Henrik Kuyck, die Freude, dem Buche die Erklärung vordrucken zu dürfen: daß, was Justus Lipsius unter der einen Religion meine, nach des Autors eigenem Bekenntnis von der ‚orthodoxa, catholica et Romana quae una et sola vera est Religio' zu verstehen sei.

Sicherlich hat Lipsius dies nicht von Anfang an gewollt. Diese Erklärung war ihm schon in früher Jugend nahe und nächst gelegen und er hat sie gewiß nur „aus Religion" (von der jedes seiner Bücher lautes Zeugnis ablegt), hat sie gewiß nicht bloß den Eltern zuliebe vermieden. Wer zwang ihn gerade zu den Lutheranern in ihre damalige Hochburg zu gehen? Wer, es alsdann noch einmal mit der Leydener Reformation zu versuchen? Was konnte ihn, um den sich jetzt die ganze katholische Welt, Fürsten, Bischöfe und Universitäten, riß, ohne ihn aus seiner niederländischen Strandeinsamkeit locken zu können, was konnte ihn bewegen, mit diesem Entschlusse zu zögern, bis er alt, schwach und krank geworden war? Die Absicht seiner Politik lag keineswegs in dieser Richtung. Das beweist nicht bloß ihre, schon hervorgetretene, der hierarchischen geradezu entgegengesetzte Grundtendenz auf den Fürsten als den ‚inspector in

sacra'; seine überlaute, erst hintennach in den Noten zur Politik im Sinne der damaligen klerikalen Antimachiavelli-Literatur[1]) schwach eingeschränkte Berufung auf den Machiavell; sondern vornehmlich gerade die sich an ihn schließende politische Schule in Deutschland, von der wir ausgegangen sind.

An ihr gerade wird es recht deutlich, daß es doch eben das altprotestantische Ideal des „erleuchteten Fürsten" ist, dem diese philologisch-historische Politik der Tacitus-Professoren mit ihrem Arsenal von Weisheitssprüchen und Exempeln aus allen Zeiten dienen will. Von zwei Seiten wurde dies Ideal damals in Frage gestellt. Es war nicht mehr bloß die hierarchische Politik, vor der es sich zu wahren hatte; von deren, zu Wilhelms und Heinrichs IV. Ermordung, wie der Pulververschwörung führenden Agitation uns die im Gewande dieser politischen Literatur auftretende klerikale Hetzpresse starke Proben bieten kann. (Et quis ignorat Politicos hodie nostros Sardanapalo alicui et voluptario principi quique ut omnem exercet, sic nullam in suis libidinem compescat, ut hodie in Anglia Elisabetha nuperrimeque in Francia Henricus Valesius, libentius servire, quam vere Christiano atque Catholico Regi, Religionis vindici, iustitiae assertori et priscae virtutis rigido cultori obtemperare? Der oben erwähnte Stapleton a. a. O. i. J. 1606). Man kennt die damalige (1599) Glorifizierung des Mörders eben dieses Valois (als „aeternum Galliae decus") durch den unabhängigen, den Orden auch sonst kompromittierenden (de las Enfermedades de la Compañia) Jesuiten Mariana, den Geschichtschreiber Spaniens. Man wird sich dabei erinnern, daß die Lehre vom Verdienste des Tyrannenmordes dieser hierarchischen Seite des ‚Monarchomachen' seit jeher nicht fremd ist; daß sie schon im Mittelalter eine Rolle gespielt hat; daß sie bei Gelegenheit der Ermordung des Herzogs von Orleans durch den Herzog Johann von Burgund (1408) gerade in dem Burgundischen Franziskaner Jean Petit (Parvus), Doktor der Theologie an der Sorbonne, einen öffentlichen Verteidiger und bei der Burgundischen Geistlichkeit eine förmliche Sanktion fand. Nicht zufällig ward in dem Zeit-

---

[1]) Sie ist aufgeführt und nach ihren Gründen (Machiavells Angriff auf die weltliche Herrschaft des Papstes) und Hauptzügen charakterisiert im bezüglichen Abschnitt von R. v. Mohls, Gesch. u. Lit. der Staatswissensch. III, bes. 576, 78.

alter, in dem wir uns hier befinden, der besondere Heilige dieses Verdienstes, der Erzengel Michael (als Stürzer Satans, auch hier des Princeps Politicorum ‚ad totum Christianismum extirpandum') bei den bildenden Künsten auffällig beliebt. Auch die Münchener Michaelskirche mit ihrer schönen, von Peter Candid entworfenen Erzgruppe des „englischen Tyrannenmörders" zwischen den Portalen ist aus dieser Zeit (1583). — Weit stärker aber, als durch diese alten Feinde, ward die altprotestantische, schon vorreformatorische (Dantesche) Lehre von der Monarchia, als dem Hort des weltlichen Regiments, gefährdet durch jene andere Seite des damaligen Monarchomachen: durch die aus der reformierten Gemeindeverfassung (dem Kunstwerk des Calvinismus) erwachsenden Politiker der Magistrate und der Volkssouveränität. Selbst der die Souveränität des Volkes seinem Fürsten ausschließlich übertragende Politiker Heinrichs IV., der doch von der Geschichte des Staatsrechts allgemein an die Spitze der absolutistischen Reihe gestellte Jean Bodin, welcher damals von den Gefahren der öffentlichen Redefreiheit (licence, qu'on donne aux harangeurs)[1]) zum besonderen Ärger jener Predigtmönche warnte: selbst Bodin vertritt hier eine wichtige, in seiner Zeit doppelt auffallende, uns hier prinzipiell interessierende Einschränkung.

Bodin will nicht, daß der Fürst gelehrt sei. Die wahre Wissenschaft des Fürsten ist sein Volk zu richten (La vraye science du prince est de juger son peuple),[2]) erklärt er mit dem weisen König des Alten Testaments. Aber selbst hierin weicht er von der gewöhnlichen Meinung ab. Im Gegensatz zu dem alteingeführten, schönen Repräsentationsbilde des seine Untertanen selbst richtenden Regenten, mahnt er mit klugen Gründen (hinsichtlich der besonderen Stellung und des Einflusses der königlichen Person) davon ab, daß er viel mit ihnen verhandele (qu'il se communique souvent à eux). Dieser vornehmste patriarchalische Staatsweise jener alttestamentarisch gerichteten Zeit, der so angemessen (im Gegensatz zu anderen) vom Haus- und Familienregiment ausgeht, weiß sehr wohl, daß ein Vater viel mehr durch kluge Zurückhaltung und vorsichtige Wahl der Erzieher ausrichtet, als durch allzuviel Selbsterziehung. Hier liegt ihm nun das Hauptziel der Weisheit (le premier poinct

[1]) Les six livres de la République IV, cap. 2 (S. 482 sq. der Pariser Originalausgabe in Fol.). [2]) Ib. IV. c. 6 S. 448.

de sagesse) darin, die richtigen Männer zu erkennen und richtig zu verwenden (à bien cognoistre les hommes sages et en faire le chois à propos pour suivre leur conseil l. c. S. 252). Da für ihn (wie für Kant) das politische Axiom gilt, daß man den Fürsten, welche auch immer Gott uns senden möge, vollen Gehorsam schulde, so kann man nichts Besseres wünschen, als einen klugen Ratgeber. Ein schlechter Fürst unter gutem Rate ist bei weitem nicht so gefährlich, als ein schlecht beratener guter Fürst (qu'il faut recevoir en toute obéissance les Princes qu'il plaist à Dieu nous envoyer, le plus beau souhait qu'on peut faire c'est d'avoir un sage conseil: et n'est pas à beaucoup près si dangereux d'avoir un mauvais Prince et bon conseil qu'un bon Prince conduit par mauvais conseil, comme disoit l'Empereur Alexandre).

Solche Maximen mußten in einer Zeit doppelt befremden, die das ganze Inventar der Renaissance eigentlich nur noch im Hinblick auf den erkenntlichen mäcenatischen Fürsten mit sich schleppte; die eben im Zuge war, die abwelkende Blüte wissenschaftlicher und künstlerischer Begeisterung durch tote Polyhistorie und Hofmode zu ersetzen. Sie haben sie denn auch in der Tat skandalisiert. Zumal die Philologie, die privilegierte Prinzenerzieherin der Renaissance, empfand dergleichen als Einbruch in ihre gesamte Kompetenz. Sie fühlte sich überflüssig in jenem Hofzeitalter, wenn der Fürst nichts mehr zu wissen brauchte. In diesem Zeitpunkt beginnen ihre, am anderen Orte gekennzeichneten wunderlichen Ansätze zur Politik in ihren speziellen Kreisen, die jene Hofmeisterliteratur vorbereiten. Des Lipsius lieber Sohn und erster Nachfolger auf seinen politischen Wegen (wie es heißt: sogar bis in den Schoß der römischen Kirche!) ist jener Hamburger Philologe Johannes von Wauer, dessen Bedeutung für den politischen Umschwung in der Philologie wir dort zu schildern hatten. Es ist zwar nicht – wir betonen das, um alte, häufige Verwechselungen und Berichtigungen zu verhüten – der mit des Lipsius Leben eng verknüpfte Famulus, Hausgenosse und literarische Erbe des Lipsius genau des gleichen Namens: Jan de Wouver. Allein ihm gerade gratuliert Lipsius zu diesem Namensvetter und jedenfalls Verwandten[1]) im obigen

[1]) Auch der deutsche Wauer stammt aus den Niederlanden. Er ist der Sohn eines in Hamburg angesiedelten belgischen Réfugiés. Vgl. über ihn des Verf. Hofliteratur in Deutschland, S. 56ff.

Sinne eines Fortführers seines Werkes. (Vivat crescat et lampada a nobis in hoc cursu jam fessis accipiat!)

Lipsius hat seine philologische Politik sichtlich unmittelbar, als Replik, an Bodins Bestreitung publizistischer Tendenzen beim Fürsten geschlossen. In dem historischen Lesebuch, das er seiner Politik beigab (Monita et Exempla Politica), greift er Bodins Zweifel am Segen fürstlicher Plaidoyers und Tribunalsentscheidungen sogar mit dessen eigenen Worten auf. Und er setzt ihm schroff, ohne jede Rücksicht auf den Takt, mit dem Bodin diese zarte Angelegenheit behandelt, sein höchst positives Votum entgegen.[1]) Erstens, zweitens, drittens, viertens und fünftens — was wolle man eigentlich vom Fürsten? Wolle man ihn stumm machen? Wolle man ihn auf sein Schlafzimmer beschränken? — Nun denn! so lasse man ihn reden! (Itaque aut Principem talem mutum, nisi forte in cubiculo, faciant: aut patiantur et hîc loqui.) Aber er übersieht vieles nicht, versteht manches nicht! Er kann sich blamieren (da Ineptum in sermone, in gestu: quid nisi irrisui se exponit)! Die Majestät gewinnt nicht bei solchem Vulgarisieren! Sie wird sehr häufig unnötig das Odium auf sich laden bei Strenge, die Rechtskritik bei Milde, wo es besser wäre, beides auf ihre Vertreter abzuwälzen! Die Krone exponiert sich! Sie kann bei unvorhergesehenen, strittigen und neuen Fällen mit den zuständigen Stellen im Staate in offenen Widerspruch geraten, der auf dem durchschnittlich fortschreitenden Verwaltungswege gar nicht hätte aufzukommen brauchen! Auf diese höchst bestimmt herausgepolterten Bedenken hat Lipsius nur sehr allgemeine und wenig greifbare Auskünfte bereit: Sehr zufällige und einseitige theologische, wie Berufung auf das die Loyalität einschärfende 16. Kap. der Sprüche Salomonis (V. 10 „Weissagung ist in dem Munde des Königs, sein Mund fehlet nicht im Gericht"). Optimistische, die mit einem unter allen Umständen gefaßten und wortkargen Fürsten, wie mit einem in allen Fällen von seinem öffentlichen Auftreten entzückten und berauschten Volke rechnen. Opportunitätsargumente, wie der Hinweis auf die Suite des Monarchen (als seine Souffleure im gegebenen Fall); ferner auf das Gleichgewicht zwischen den Fällen des Odiums und der

[1]) Quaestio: An ergo deceat aut expediat ipsum Principem jus dicere, reddere? Ego putem decere expedire, debere. (Ed. Antw. 1605, S. 13 Grsq.)

Gnadenwirkung in seinem persönlichen Auftreten. Und wiederum extrem absolutistische Gründe, wie der Vorbehalt aller neuen, unvorgesehenen Fälle für die unmittelbare, persönliche Entscheidung der allerhöchsten Person; mit einer schielenden Berufung auf einen Erlaß Karls des Großen über Immediatreklamationen in Fällen, deren Behandlung die zuständigen Stellen ablehnen.

Wunderlich genug gingen auch in dieser Frage damals die Verhältnisse durcheinander. Aus der Umgebung Heinrichs von Navarra, recht eigentlich des politischen Geburtshelfers der fürstlichen Souveränität, kommen gerade die wohlgemeinten Ermahnungen zu möglichster äußerlicher Reserve des Souveräns in einer aufgeregten Zeit. Und nirgends werden sie begieriger aufgegriffen und geflissentlicher in den Dienst bildungsfeindlicher Tendenzen gestellt, als eben in den Kreisen, in deren Mitte der Löwener Professor seine alten humanistischen Bildungsvorträge hielt. Er mochte sie oft genug zu hören bekommen. In ein höchst antihumanistisches Wort eines byzantinischen Schatzmeisters läuft die historische Erläuterung seiner Politik aus: „Das muß fürs Militär verwendet werden!“ Und wenn etwas wahr, ja profetisch erscheint, so ist es der resignierte Schluß, den er an den frommen Wunsch des Kaisers Leo knüpft: „Möchte ich die Zeiten erleben, da man das Militärbudget für Gelehrte verwenden könnte!“: Möcht ich! Möcht ich! In meinen Zeiten nicht. Barbarische Dunkelheit und Nacht — o hätte ich Unrecht! — bedrohen Europa. (Utinam! Utinam! sed meis non fiet: et inscitiae caligo aut tenebrae — falsus sim! — imminent Europae.)

Gerade die Mächte, denen Lipsius sich und „sein Europa“ mit seiner doktrinären Politik auslieferte, waren im Grunde weit entfernt, in der Bildung das Ziel und im gebildeten Fürsten den Hort des Staates zu sehen. Überwindung der Souveränität! lautete da das geheime politische Postulat zur Wiederkehr des status vor der Reformation. Bekämpfung der Lehre (der Ketzerei), als des eigentlichen Trägers der Souveränität, war die öffentliche Parole. Das künstlerische und wissenschaftliche Ideal der Renaissance war das erste, was der Politik der Kirche zum Opfer gebracht wurde. Die Gegenreformation hatte einsehen müssen, daß der „Schaden Josephs“ vom päpstlichen Hofe ausgegangen war und schob die alten Mönchsfeinde, die „Poeten“, die Literaten, als Schuldige vor. Schon der deutsche Bußpapst gegen Luther, der Niederländer Hadrian VI.,

derselbe, der die vatikanischen Sammlungen vermauern ließ, änderte (nach Paulus Jovius) ein schon gefaßtes günstiges Urteil über jemanden durchaus, sobald er erfuhr, daß er „Poet“ sei.

Will man aus diesen Kreisen ein Kompendium der offen zur Schau getragenen bildungsfeindlichen Bestrebungen mit dem besonderen Hinblick auf den Fürsten, so kann man es gerade in dieser Zeit um die Wende des 16. Jahrhunderts finden, und zwar gleichfalls bei einem „Politiker“, dem herzoglich savoyischen Sekretär und Rat des Herzogs Franz I. von Modena, Alessandro Tassoni. Seinen Namen in der Weltliteratur verdankt er der gelungenen Parodie auf das Prototyp des Renaissance-Bündnis zwischen Ars und Mars, zwischen „Sänger und König“, auf den historischen Panegyrikus: nämlich der secchia rapita, einer komischen Epopöe in 12 Gesängen über einen der lächerlichen italienischen Territorialkriege (zwischen Modena und Bologna) und seinen „Eimerraub“. Das ganze Ruhmesgeklingel der Renaissance ist ihm „Wind“:
„Che se'l Latino o il Greco Parlan di me dopo la morte è un vento“.

Die vier Zeilen oder die Randbemerkung, die von uns nach dem Tode bleibt, — o Eitelkeit, o Traum! Ein ungenannter Signore moderno habe sich für sein Haus in Rom einen Affen, einen Papagei und – einen Literaten bestellt, damit ihren Rang richtig bezeichnend. Für die Modernen allerdings ebenso richtig wie bezeichnend! Schon hundert Jahre vor den offiziell-akademischen querelles des Anciens et des Modernes in Paris und London griff er die Alten und den Kultus ihrer Autorität an. Hundertfünfzig Jahre vor Rousseau warf er (im 7. Buche seiner Dieci libri di pensieri diversi) die Rousseausche Frage auf: Se le lettere e le dottrine siano necessarie nelle Republiche. Und er verneint sie in umständlichen zwölf Kapiteln, zwar wie er vorgibt, nur γυμναστικῶς — als geistige Waffenübung, aber noch ganz anders radikal wie Rousseau. Denn wenn irgendwo, so liegt bei diesem Modernen das tiefgeheime Bündnis zwischen literarisch-künstlerischer Frivolität und Barbarei und hierarchischer Politik zutage. Er war ein Geschöpf des Kardinals Colonna und wußte sich zeit seines Lebens in der Gunst von Kardinälen zu erhalten (später des Sohnes seines Herzogs Carl Emanuel von Savoyen, zuletzt des Nepoten Gregors XV. Lodovisi). Nur im Hinblick auf die katholische Kirche, die als erster und letzter Grund und Zweck jeder Staatenbildung hingestellt

wird, sollen die Wissenschaften notwendig sein und die Literatur überhaupt Wert haben. Der Fürst aber soll gar nicht – wie es Plutarch in den beiden seiner Bildung gewidmeten Abhandlungen verlangt, von denen Tassoni ausgeht – er soll weder philosophisch noch sonstwie gebildet sein. Denn das macht nur ehrgeizig und neidisch. Ein solcher Fürst wird nie einen Minister, der mehr versteht, neben sich dulden.[1]) Coram rege noli videri sapiens! rät schon die Schrift. Daher wählen die fürstlichen Literaten nie überlegene Minister und pflegen in ihrer Regierung schwerere Irrtümer zu begehen als andere.[2]) Ludwig XI. von Frankreich hat (nach Commines) nicht einmal gewollt, daß sein Sohn Karl Lateinisch lerne. Karl der Kühne hätte sich und seine Sache nicht selbst ruiniert, wenn er irgend jemandes Rat hätte annehmen wollen. Wenn Alexander Severus (nach Lampridius) nur die des Trones würdig erklärt hat, die für sich selbst und nicht mit Beisitzern den Staat lenken könnten, so hat er damit nicht die Literaten gemeint. Denn die seien 'mezzo pazzi' und können nicht einmal sich, geschweige einen Staat regieren, was in wunderlicher Zusammenstellung an den Beispielen des Abtes von Fulda, Hrabanus Maurus, des griechischen Kaisers Michael Parapinakes (nach Gelzer: „Des Psellos würdiger Schüler") und (in der 4. Aufl. 1627) des damals eben abgesetzten türkischen Sultans Mustapha erwiesen wird. Was habe dagegen Francesco Pizarro gewußt? was Ferdinand der Katholische? was Francesco Sforza? Kaiser Justinian, der römische Gesetzgeber, war „Analfabet". Agrippina wollte nicht, daß ihr Sohn Nero studiere, und das wäre entschieden besser gewesen (das ganze 3. Kapitel). Das Ergebnis des Ganzen ist, daß die Gegenwart bewähre, wie die Literatur nur die Ketzerei verbreiten helfe[3]) (9. Kap.).

[1]) Il che stando non potrà patire il Principe letterato d'haver un ministro appresso, che sappia molto: percioche in ogni caso presumerà di poter supplire egli col suo sapere all' insufficienza e ignoranza di tutti e suoi ministri: e ambirà la gloria che ogni cosa dipenda dall' ingegno suo solo, non mirando, che ad essere ubbidito 2. Cap. Se il buon Principe necessariamente dee essere letterato S. 307 der 4. Ausg. Venetia 1627. [2]) Non eleggono dunque i Principi letterati ministri migliori anzi sogliano essi per ordinario ne' loro governi commetter più gravi errori degli altri; percioche volendo, che si creda, ch'essi sappiano ogni cosa, non domandano mai consiglio ad alcuno, e fatto un errore per sostentarlo ne commettono mille. Ebenda. [3]) Perche le lettere insegnano a discorrere con falsa prudenza .... perche hanno prevalato gli Eretici letterati, S. 337 a. a. O.

So kontradiktorisch standen sich also damals die Meinungen über die Ausbildung des Fürsten einander gegenüber. Es ist eine brennende Frage, die jener Schlesier in seinem Diskurs an den Brandenburgischen Landesherrn erörtert. Wir verstehen jetzt wie er dazu kommt, an einem uns dafür zunächst nur höchst ungünstig scheinenden Zeitpunkt ein uns jetzt völlig selbstverständliches Schulthema mit unverständlichem Nachdruck und in so auffallender privilegierter Form zu behandeln.

Keines von den schreibseligen, jeden parentationsseligen Pastor verewigenden Gelehrtenlexika des Jahrhunderts bis Jöcher und auch dieser nicht – gedenkt seiner. Erst der gelehrte, vielseitig verdiente „Fortsetzer" des Jöcher: Joh. Cristoph Adelung vermerkt unter von Bruck-Angermundt (Jacob): „Ein Edelmann in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von welchem mir bekannt ist: Emblemata moralia bellica, Straßburg 1615, 4. Eine französische Übersetzung erschien ebendas. 1616 4°. Princeps Plinianus, s. Aphorismi politici ex Plinii Panegyrico tetrastichis redditi. Ebendas. 1616, 12°. Emblemata politica cum explicationibus. Ebendas. 1618, 4°." Unser politischer Diskurs mit dem Jägerndorfer ist nicht darunter.

Auch die Münchener Bibliotheken besitzen ihn nicht, während sie die von Adelung angeführten Werke aufweisen. Das ist vielleicht kein Zufall, wenn man annimmt, daß bei der einen für diese Zeitliteratur wohl pfälzische (Mannheimer) Bestände, für die andere Ingolstädter (Jesuitische) in Frage kommen. Ich fand das Büchlein, auf das ich schon bei früheren Studien in dieser Richtung aufmerksam geworden war, bei einem fliegenden Buchhändler in Rom mit einer Reihe seines Schlages, die sämtlich das Bücherzeichen eines italienischen Sammlers solcher Literatur aus dem 17. Jahrhundert (Marini) aufweisen. Da ist es wie zur Exemplifizierung der schon berührten, wütenden katholischen Philippika eines offenkundigen englischen Renegaten, Thomas Stapleton, angebunden: einer Oratio academica vom Jahre 1606 „An politici horum temporum in numero Christianorum sint habendi." Der politische Verherrlicher des zweifach ketzerischen, bald darauf durch die Reichsacht zum Anbeginn des Völkerkrieges gekennzeichneten Brandenburgers erscheint danach als ein Muster der kirchlichen Indifferenz der Politiker: jener arundines vento agitatae (Matthäus 11, V. 7), ihres kirchlichen Denunzianten, „qui ad omnem se religionem conformant, quia nullam religionem admodum ad rem pertinere iudi-

cant.« Und in der Tat bringt Herr v. Bruck es fertig, zwei Jahre nach dieser lauten Kundgebung für das Haus Brandenburg, also schon im Jahre 1618 in gleicher Weise, nur in ungleich prächtigerem literarischem Aufzuge den Kaiser Matthias zu feiern und das Haus Österreich als den Richterstuhl, die Lorbeerkrone, den Anker und Leuchtturm des »Erdkreises« emblematisch zu verarbeiten. Höchst naiv und für die Nachwelt trübselig humoristisch reiht sich an diese Embleme unmittelbar ein für — den Pfalzgrafen Friedrich V. bestimmtes: eine Säule mit der Aufschrift »Non Cedam Gravibus«!

Die 'Gravia', denen nicht bloß der pfälzische, sondern, in verhängnisvoller Verkettung mit ihm, auch der brandenburgische Gönner dieses vielseitigen Politikers unmittelbar ,weichen' mußte, scheinen auch an ihm nicht spurlos vorübergegangen zu sein. Seine politische Schriftstellerei zum mindesten hat der Krieg verschlungen. Seit 1615 hat er jährlich sein Buch auf die Messe gesandt. Nach 1618 hört man nichts mehr von ihm.

In all diesen Büchern finden wir ihn in dem gleichen Kreise persönlicher Beziehungen. Es ist dies eine Reihe schlesischer Adelsfamilien vornehmlich aus dem Süden: Czigan von Slupska auf Freistadt, Sawada und Dobroslawicz; Kochtitzki von Kochtitz und Lublinitz auf Koschentin; Berka von Duba und Lippa auf Lautschin und Teschen; Maltzan von Wartenberg und Penzlin auf Militsch und Freihan. Unter ihnen wird einem Andreas Kochticzki die besondere Ehre den Ruhm und die Tugenden des gesamten schlesischen Adels, in der internationalen Heldenrevue des »Politischen Diskurses« zu vertreten. Da er sich dem gleichfalls diesen Vorzug teilenden Markgrafenstellvertreter von Mähren, Karl von Zerotin, Drewohosticz, Rossicz und Prerau, wie dem andern Grenznachbarn des Jägerndorfers dem Grafen von Glatz: Karl Friedrich von Münsterberg und Oels, dessen Rat Lorenz Freitag und dem Brandenburgisch-Jägerndorfischen Rat Hartwig von Stitten auf Pommerswitz besonders empfiehlt, so glauben wir wohl nicht fehlzugehen, wenn wir ihn in seiner Herkunft oder Ansässigkeit für ein Jägerndorfisches Landeskind halten. Besagt dabei sein adeliges 'cognomen' nicht vielleicht seine fernere Abstammung aus der Mark, aus Angermünde? Wie es mit seinem alten Adel bestellt ist, den er sich auf der ersten Seite seiner ersten Veröffentlichung, der Emblemata moralia et bellica, durch einen Schlesier bürgerlichen Standes unter

seinem eine Brücke führenden Wappenschild in tönenden lateinischen Distichen bestätigen läßt, vermögen wir nicht zu entscheiden. Wir bemerken nur hierbei, daß vor noch nicht langer Zeit der damals bekannte österreichische Finanzminister des gleichen allgemeinen Namens die gleichen Anstrengungen machte, den alten Adel derer „von Bruck“ geltend zu machen.

In jedem Falle befindet sich unser edler Politiker in abhängiger Stellung. Er ist der Hofmeister ('Ephorus') einer Anzahl Sprößlinge der oben angeführten schlesischen Adelsfamilien, die in Straßburg und Tübingen studieren. Für die heutige Zeit könnte es auffallen, daß ein dem Namen nach slavischer (polnischer und mährischer) Adel seine Söhne unter einem deutschen Gouverneur nach deutschen Universitäten so prononciert protestantischen (Lutherischen) Charakters schickt. Es ist dies aber durchaus natürlich und entspricht nur dem Zuge alter Piastischer Politik. Denn für die schlesischen Herzogtümer war von jeher die Germanisierung eine Forderung des Selbsterhaltungstriebes gegen die Verschluckung durch Polen. Man möge darnach — beiläufig — die natürliche und historische Berechtigung der heutigen polnischen Agitation in Schlesien beurteilen, über deren künstliche Veranlasser und eigentliche Interessenten daher auch niemals Zweifel bestanden hat. Die von den Zöglingen nach der Sitte der Zeit zur Einführung seiner Bücher beigesteuerten lateinischen Gedichte wird Herr von Bruck wohl selbst verfertigt haben. Denn es sind Distichen genau desselben Schlages und über denselben Leisten, wie die, die er in Massen zur Erläuterung der von ihm entworfenen Embleme für Medaillen fabrizierte. Im Hinblick auf diesen damals in der Hochblüte befindlichen halb numismatischen, halb philologisch-rhetorischen Sport ist wohl der Zutritt des durch seine epigraphischen Leistungen in der klassischen Philologie fortlebenden Heidelbergers Janus Gruter zu dieser poetischen Gratulantenschar zu erklären. Für die Geschmacklosigkeiten, die diese künstlerische Mode damals zeitigte, wie für den raffinierten Luxus, mit dem sie auftrat, sind die nahezu hundert prächtigen Kupfer dieser Medaillenentwürfe allerdings bezeichnend. Den „Geist“, der sie einzugeben pflegte, kennt man nicht bloß aus dem Urteil der Kunstgeschichte. Auch die politische Geschichte hat „Fälle“ zu verzeichnen, wo diese Sorte Emblematik in ihre traurigsten Kapitel einen karnevalistischen Klang bringt. So wird der in Prag aus dem Fenster geworfene Geheim-

schreiber Fabricius ebendamals vom Kaiser „emblematisch“ zum Ritter „von Hohenfall“ geschlagen.

Etwas mehr Interesse beanspruchen in einer Zeit, „da Deutschland ohne Nationalliteratur war“, deutsche Gedichte bei diesem Landsmann des Martin Opitz unmittelbar vor dessen Auftreten. Er eröffnet sein erstes Buch (1615, Exemplar – wohl aus der Pfalz stammend – der Münchener Hof- und Staatsbibl.) mit sechzig durchschnittlich sechszeiligen Strofen von paarig gereimten achtsilbigen Versen von dem gewöhnlichen, höchst inkorrekten Bau der Vor-Opitzischen Zeit. Es sind deutsche Übersetzungen der lateinischen Emblemenerklärungen. Ihr moralisch-politischer Inhalt gewinnt zwar in dem deutschen Gewande etwas an schlichter Glaubhaftigkeit und stellenweis an eindringlicher Kraft. Allein der schauderhafte Zustand der Sprache in dieser metrischen Form mit ihren barbarischen Zusammenziehungen, Silbenklebungen und Verstümmelungen, ihrer geflissentlichen Mißbetonung ohne jeden Ansatz (wie doch beim gleichzeitigen Weckherlin) wenigstens zur französischen „cadence“ gibt ihnen ein plumpes und einfältiges, meistersingerisches Gepräge.

Gleichwohl kündigt schon diese äußere Seite seines geistigen Auftretens das an, was uns sein Inhalt nach allen Richtungen bestätigt: nämlich die durchgängige Abhängigkeit auch dieses politischen Schriftstellers von den südwestdeutschen Kreisen, die ihn wie den belletristischen Hofmann Weckherlin und alsbald auch den philologischen Poeten und „Hofhistoriographen“ Martin Opitz gebildet haben. Nur daß für ihn, den „Politiker“ von Fach, vor jenen, um die Erneuerung der „deutschen Poeterey“ besorgten schwäbisch-pfälzischen Zirkeln ganz besonders der Straßburger in Frage kommt, dem die deutsche Staatswissenschaft, Geschichte und Altertumskunde damals ihre Böcler, Freinsheim, Scheffer, die Anregung Conrings und Goldasts zu danken hat. Es sind die Kreise der kurpfälzischen Räte Lingelsheim und Marquard Freher in Heidelberg, und des Straßburger Professors Bernegger, die schon angeführte Straßburger „politische Schule“.

Fast könnte es scheinen, als ob unser Autor geradezu an die damals neuen und Aufsehen erregenden Pensieri des Tassoni anknüpfte. Insofern er nämlich gerade diejenige Seite der Streitfrage auf den Titel und in den Vordergrund stellt, die Tassoni in seinem

ausführlichsten (20 Großquartseiten langen) Kapitel [1]) mit einer ganz eigentümlichen, geradezu gehässigen Geringschätzung zurückweist: nämlich eben die Verbindung von Ars et Mars, die Forderung, daß die literarische Ausbildung des Fürsten neben seiner militärischen her-, ja ihr vorauszugehen habe. Er nennt diese Forderung — „chinesisch"![2]) Er benutzt sie zu einer allgemeinen, historisch-politischen Herausstreichung des Militarismus, welche sich geradezu prätorianisch gebärdet, indem sie mit Bezug auf französisches Staatsrecht den Reichskanzler unter den General der Kavallerie (Gran Conestable) stellt.[3]) Ein gleichgesinnter Politiker (Maretti, ricordi Politici)[4]) dient ihm dazu, alle erdichtete Schändlichkeit eines Tiberius auf Capri auf die 'liberalibus studiis praediti, ferme Graeci, quorum sermonibus levaretur' bei Tacitus (Ann. IV, 58) zurückzuführen.

Demgegenüber setzt nun unser Discursus politicus de Literis et Armis die literae an erste Stelle, das Ars et Mars auf den Titel und auf seine Rückseite in Fraktur: „Literae Principibus gemmorum — Nobilibus auri — Plebeis argenti loco — esse debent." Er beklagt in der Einleitung den also veränderten Zeitgeist, dem sich jetzt alles anbequemt mit einem trauernden Hinblick auf das „Bild des Todes", das der Krieg in den Niederlanden, in Ungarn et nunc in vicinis regionibus (d. h. wohl der Einbruch Spinolas in die Rheinprovinz) überall schaffe. Er sieht die Schuld bei den Kriegshetzern, die die Fürsten die Waffen nicht ablegen lassen, in ihnen allein den Glanz und die Zierde der Majestät erblicken und jeden gebildeten Fürsten oder Feldherrn einen „Schulmeister und Mönch"[5]) heißen. Die Fürsten sind das Schicksal der Menschen-

---

[1]) XII. Se precedano l'armi o le lettere. [2]) Solo in Asia una sola nazione nemica del commercio di tutte l'altre dà la precedenca alle lettere sovra l'armi e questa è la Chinese, S. 363. [3]) Percioche non è vero che'l Gran Cancelliere sia oggi lo stesso che anticamente era il Prefetto Pretorio, il quale propriamente parlando è il Capitano della guardia dell' Imperadore.. il Gran Contestabile che è il generale della Cavalleria non gli cederà punto.. Per questo Filippo de Comines nel secondo libro delle sue Storie disse, che 'lContestabilato era la suprema dignità della Francia, e'l primo honore che dia quel Re . A. a. O. S. 373. [4]) Der gleichzeitige siebenbürgensche Jesuit Marietti? Die Bibliothèque de la Comp. de Jésus kennt ihn weder als Autor noch ein solches Werk. [5]) immo si quem Principum aut Ducum belli Literis eruditum videant, mox ad Scholas et otiosam illam vitam amandare haud erubescant. S. 4.

welt. Das politische „höchste Gut“ ist daher mit Plato darin zu suchen, daß der Fürst den „Intellekt“, den „Verstand“, das „primum mobile des Mikrokosmus“, vertrete. Im anderen Falle gewinnt „der Körper“, die blinde Materie, das Übergewicht in der Gestaltung der menschlichen Verhältnisse, auch in den militärischen (in Armis). Der rechte Kriegsrat und zumal seine Glanzleistungen die 'consilia obliqua' (Stratagemata) wolle gelernt sein. Ohne ihn, fragt er mit Lipsius (V. 16) quid omnes bellici apparatus? Fumus! quid viri? funus! Heinr. Ranzaus (dieser Gelehrtenpolitik freilich sehr gemäßer „Kriegstraktat“ Commentar. bellicus libr. VI distinctus) sei hier den Alten an die Seite zu setzen.[1] Die Fürsten sollen ihn wie Alexander seinen Homer schätzen. (S. 51.) Unter den fürstlichen Autoritäten, auf die er sich beruft, um den inneren Zusammenhang zwischen „Unwissenheit und politischem Verderben“ nachzuweisen, kann er gleichfalls eine zeitgenössische deutsche Stimme nachdrucksvoll hervorheben: Die akademische Rede, die – eben damals – der Fürst Christian von Anhalt (der Erbprinz) als Student in Genf gehalten mit einem bitteren Ausfall gegen den „siebenhügeligen Diktator und Tyrannen“, der nur aus diesen Gründen „sich eingeschlichen habe.“)[2]

Wie traurig ins einzelne geht uns jetzt dies unbewußte Präludium der kommenden düsteren Ereignisse! Nach vier Jahren kannte die Geschichte auch diesen anhaltischen Fürsten als tätigen Heerführer der protestantischen Sache an der Spitze des furchtbarsten der Kriege, der wahrhaftigen Nemesis für superstitio, impietas et publica inscitia! Und wahrhaft als ein Muster des Bundes zwischen Ars und Mars! Er hielt eine Stunde lang die aussichtslose Schlacht am weißen Berge und ward – gefangen – durch Geist und Redegabe der Retter seines Vaters. Denn der draufgängerische Gesinnungsgenosse des brandenburgischen Empfängers dieses ominösen Regentenspiegels ward ja gerade sein Genosse in der – Reichsacht!

[1] Frankf. a. M. 1595. Lediglich polyhistorisches Werk, ohne eigene Anschauung. Jähns, Gesch. der Kriegswissensch. § 34. S. 560f.

[2] Et quis nescit (ut Principis cuiusdam ore dicam) quantam sacrorum ignorantiam, quantam impietatis superstitionumque sentinam et divini cultus, morumque perniciem continua bellorum series in universas orbis partes invexerit? Aut quis ambigit, per caliginosos hosce anfractus, per istos publicae inscitiae cuniculos, Musis ob continua bella silentibus, Dictatorem illum ac tyrannum ἑπτάλοφον irrepsisse? Haec ille, S. 25.

Es ist der philologisch-historische, in Versen, klassischen Anspielungen und Königsworten schwelgende Charakter dieser politischen Schrift, der sie in die bezügliche literarische Reihe und zwar unmittelbar in die Abhängigkeit von Lipsius stellt. Auch wenn der Verfasser sie nicht durch ausdrückliche Randhinweise dartäte! Von Lipsius hat er den Ausspruch des Königs Alfonso von Arragonien, der in des Lipsius Politik an auffallendster Stelle: nämlich am Schlusse ihres prunkenden Prologs an 'Imperator! Reges! Principes!' prangt. Danach habe dieser außerordentliche Monarch, befragt, welches die besten Räte wären, geantwortet: die toten! und damit die Bücher gemeint, die „nicht schmeicheln (?), nichts verheimlichen (?), und die reine und lautere Wahrheit sagen (??)". Alfons V., der Renaissancebildung besonders vertraut durch sein Eingreifen in die italienischen Verhältnisse zur Zeit ihres ersten allgemeinen Aufschwungs, blieb das Paradestück ihrer Politik und das Schibbolet ihrer Anerkennung. Auch ihre Gegner wagen nicht den Ruhm seiner Kriegswissenschaft anzutasten, und begnügen sich nachzuweisen, daß seine Behauptung, auch diese verdanke er den Büchern, nicht stimme; da sie weder mit Vegetius, noch Frontin, noch Aelian, noch [Kaiser] Leo [VI.] und Onos[s]ander übereinkomme. Unser Regentenspiegel unterstreicht sie daher (in § 193) mit besonderem Nachdruck. Erst die absolutistische „Hofschule" räumte auch diese, dem neuen Hofton unbequeme, gelehrte königliche Autorität hinweg. Baltazar Gracian braucht Don Alfonso als Exempel des Doktrinärs auf dem Trone: Alle seine Mathematik habe ihm nicht dazu verholfen, ein mehr als mittelmäßiger Politiker zu sein. Er habe die Maschinerie der Welt verbessern wollen, aber die seines Reiches verdorben.[1])

Von Lipsius hat unser Regentenspiegel ferner die Ausführung über den rein methodischen Wert der Studien für die Ausbildung der Urteilskraft des Fürsten (S. 58 f. Vgl. Lipsius, Polit. I, bes. Kap. 10). Von ihm dann auch ganz besonders die unmittelbare praktische Heranziehung der Geschichte, als der für diesen Zweck nächstliegenden und geeignetsten Wissenschaft. Seine Anmerkungen zur Politik hat Lipsius hauptsächlich mit einer weitläufigen Erörterung ihrer engen Verbindung mit der Historiographie ausgestattet und daran eine eingehende, freilich vor-

---

[1]) Vgl. des Verf. Balt. Gracian und die Hofliteratur in Deutschland (Halle 1894) S. 37.

wiegend stilistische Kritik und Charakteristik der hauptsächlichen griechischen, byzantinischen, römischen, französischen (Comines[1]) und Paulus Aemilius) und italienischen (Guiccardini, Giovio und Bembo) Geschichtschreiber geschlossen. Selbst vom deutschen Mittelalter ist Lambert von Hersfeld („Schafnaburgensis") als „nicht ganz zu verachten", an anderer Stelle (Monita et Exempla Politica, Kap. XI) sogar als „für seine Zeit vortrefflicher Schriftsteller" aufgeführt. Des Lipsius politischer Schüler in Straßburg führt in der schon erwähnten Ehrengalerie seines Regentenspiegels dem Brandenburgischen Fürsten die Geschichte seiner hohenzollernschen Ahnen in der Mark vor. Der „deutsche Achilles", den Papst Pius II. in Rom zugleich den Ulysses Teutonicus genannt habe,[2]) wie der deutsche Cicero mit seiner großen Rede vor den drei Königen (Casimir von Polen, Matthias von Ungarn, Ladislaus von Böhmen) 1489 zu Breslau, der deutsche Nestor auf dem Augsburger Reichstage und bei Kaiser Karl V., der Gründer der Frankfurter Universität, bieten ihm gerade für seinen Zweck klingende Namen. Selbst für den letzten der Reihe, den schwergeprüften kurfürstlichen Bruder des Empfängers, unternimmt es der historische Panegyrikus einen politischen Triumph herauszuschlagen: die preußische Lehensinvestitur, deren vorgeblich überschwängliche Feier durch die Polen,[3]) ihren Reichstag und ihren König, den Wasa, zu ihrem Verhalten bei dieser Erbfolge in einigem Widerspruch steht. Unter den brandenburgischen Hofdichtern, von denen er Verse anführt, fällt gerade bei der Feier Joh. Sigismunds der Name M. Praetorius,[4]) als der eines gleichzeitigen berühmten Musikers, wegen des Bezuges auf die Musikliebhaberei des Kurfürsten, heraus.

Daß Herr von Bruck auch seine Kunst, das politische Rauchfaß

---

[1]) ... ut nihil verear componere eum cum quovis antiquorum ... Princeps noster hunc legito et Enchiridion Cominaeus illi esto. Dignus Alexandris omnibus hic Philippus. [2]) teste Dress'[ero]. Wohl die 1586ff. erschienene Isagoge historica des Leipziger Philologen Matthäus Drescher. S. 71. Verdächtig ist der „Druckfehler" st. Alcibiades: Asclepiades Germanicus Albert „VI" junioris cognomento cuius „egregia facta" (!) Sleidanus aliique satis abunde celebrarunt (S. 105)! [3]) non solum Polonia ipsa decantat: sed Panegyrica illa Gratulatio ab Arnoldo de Reyger J. V. D. et Consil. Brandeb. typis vulgata Europam jam totam implevit. S. 76. [4]) Ein Martinus Praetorius ist mir unbekannt. Es scheint mir daher verwechselt oder verdruckt für Michael.

zu schwingen, dem Lipsius verdanke, bezeugt er durch seine Bewunderung für seinen 'Princeps Plinianus', dessen „politische Aphorismen" er im gleichen Jahre (1616) in Verse brachte. Es handelt sich um die schweifwedelnde konsularische Dankesrede des jüngeren Plinius an Trajan aus dem Jahre 100. Lipsius hatte einen Besuch der österreichisch-spanischen Majestäten (Albrecht und Isabella) in seinem Hörsaal in Löwen durch eine geradezu Wort um Wort kommentierte Standard-Ausgabe dieses „ältesten Ehrendenkmals spanischer Herrschaft" zu verewigen versucht. Er hatte die Stegreifrede vordrucken lassen, mit der er das Fürstenpaar empfing und in der er alle antiken Majestäten, die Professoren besuchten, Revue passieren ließ. Der Antwerpener Zensor schätzte sich glücklich, „dieses Licht des Lichtes für würdig erklären zu dürfen". Auch für seine Medaillen hat Bruck an Lipsius, der in seinen letzten Jahren der numismatischen Sammelwut verfiel und überall das „signum crucis" aufspürte, eine führende Autorität gehabt.

Das traurige Thema der Zeit, den Religionskrieg, berührt der Verfasser des Regentenspiegels anläßlich der Erörterung des gerechten Krieges mit der ängstlich und kurz angeschlossenen Frage: An pro Religione justa suscipiantur bella? Das will er nicht entscheiden. Andere mögen anders denken. Aber heute wird jeder, der die Sache reiflich erwägt, finden, daß unter dem Vorwand der Religion eher Raubzüge ausgeübt, gierig fremde Reiche und Besitzungen überfallen und das Gut der Privaten geplündert werde. Er zitiert lateinische Verse aus des italienischen Réfugiés und Oxforder Professors Alberico Gentili's de Jure Belli (einem durchaus in diese extrem monarchistische Reihe gehörigen Buche, das nicht ohne Einfluß auf Grotius gewesen ist): Wir streiten mit Worten und Waffen, – wer von uns im Geiste bewahrt den wahreren Glauben, – während Mosis Gebot und die heilige Schrift wir verachten! [1]) Weiter und vor allen Dingen bestimmter läßt er sich nicht aus. Es kann das auf alle Parteien gehen; wie es denn bei all seinen salbungsvollen lateinischen Zitaten aus der Bibel und dem Danaeus, einem „christlichen Politiker",[2]) unmöglich ist, aus seinen Schriften herauszulesen, ob der Verf. katholisch, utraquistisch, luthe-

[1]) Dictis pugnamus et armis Queis de Religione animo sententia sedit Verior. Interea tabulas et tradita Moysis Spernimus. [2]) Vgl. d. Verf. Hofliteratur in Deutschl. S. 94ff.

risch oder reformiert ist. Die Wahrscheinlichkeit und seine Herkunft sprechen für das zweite oder dritte der in ihrer historischen Folge angeführten Bekenntnisse. Auch was seine persönlichen Beziehungen anlangt, könnte man darauf hinweisen, daß drei seiner schlesischen Zöglinge aus prononciert protestantischen Gegenden (Teschen, Militsch und Freistadt, alles Orte von „Gnadenkirchen“!) stammen. Schon sein Verhältnis zum Matthias offenbart, daß er zu jenen Politikern vom Schlage Khlesels gehört, die – wie eben dieser Kaiser und sein Berater – indem sie mit Allen rechnen wollten, es mit Allen verdarben. Das „politische“ Axiom, von dem er bei seinen hochtönenden Tugenddeklamationen ausgeht, heißt: Der Kluge dient der Zeit und richtet sich nach dem Winde. Temporibus servit prudens ... Nam ut gubernatoris est, omni ventorum mutationi se accommodare, ita viri sapientis est, omni fortunae se praeparare. Die Standhaftigkeit, die Tapferkeit seines fürstlichen Tugendreigens zeigen das theatralisch-rhetorische Gepräge ihrer Darstellungen in der damaligen bildenden Kunst: Johann Friedrich von Sachsen als Gefangener Karls V. und seine Aufforderung an Herzog Ernst von Braunschweig beim Anhören seines Todesurteils, sich im Schachspiel mit ihm nicht unterbrechen zu lassen; die durch dies ganze frasenstolze Jahrhundert tönende Scaligersche Etymologie von Alemanni als „allein Mann“ oder „allen Mannes genug“ und dergl. Schon seine Emblemenfabrik bezeugt die Vorliebe für die großen Worte mit antikem Relief, das Ex utroque Caesar! Semideus! und so fort. Und sie bezeichnet leider diese ganze Sorte Politik. Sehr charakteristisch begegnet hier als bevorzugte Zitaten-Autorität deutscher Nation mit ähnlichem, nichtsnutzigem Floskelkram der Name des Camerarius, des verhängnisvollen Beraters des Winterkönigs.[1]) Das hat er ja nun wohl von ihnen gelernt. Mit solchen großen Worten und pompösen Vorstellungen zog er in das böhmische Abenteuer. Mit solchen großen Worten (von Cäsar und den Iden des März) suchte Christian von Anhalt auf den zitternden Schwachkopf Rudolf einzuwirken. Mit solchen papiernen Begriffen „vom fürstlichen Ambt“ und seiner repräsentativen Tugendlehre suchte der gutmütige Hein-

[1]) Es sind die ‚horae subcisivae‘ Nebenstunden (Opera horarum subcisivarum sive meditationes historicae, 3 Centurien 1591 ff. vermehrt 1602–9) seines Nürnberger Oheims und Miterziehers Philipp Camerarius.

rich Julius von Braunschweig damals inmitten einer Welt von Schwachsinn und von Niedertracht immer wieder ernsthaft zu vermitteln. Franz Grillparzer hat in demjenigen seiner Stücke, in dem ihm sein österreichisches Herz völlig mit dem Dichter durchgegangen ist (‚ein Bruderzwist im Hause Habsburg') von jenen Verbrecher- und Schwachköpfen eine herausfordernd falsche Vorstellung gegeben. Er hat aus dem Kaiser des Kammerdiener Lang auf dem Hradschin den in Österreich traditionellen guten Mann in der Hofburg gemacht: den Kenner edler Kunst, den mystischen Schwärmer, den tiefsinnigen Verwalter des Herrschaftsgeheimnisses des Erzhauses, den zuwartenden, bewußt untätigen, ohnmächtigen Weisen inmitten einer wahnsinnig gewordenen Zeit. Aus dem abgefeimten Passauer Mordbrenner Leopold macht er das goldene Burschenherz der Wiener Volksbühne, „den Leupold", den treuen Arm und Liebling seines Kaisers.

Allein unsere Politiker, die in dieser Welt zwischen ihren Regenten vom Schlage der Lang und der Bluthunde Ramée und Basta ihre leeren Kreise zogen und Spinnwebennetze legten: diesen Matthias, der keinen Schritt macht ohne sein Enchiridion Politicum, der, den günstigen Moment hypochondrisch versäumend, erst zugreift, wenn alle Aussicht verloren ist, „da der Held erst im Unglück seine Kraft bewähren muß", dem angesichts der türkischen Zelte vor Wien, „ein Plan vorschwebt aus dem Vegetius"; diesen Khlesel, der ihn in der Tasche hat, wie ein abgegriffenes Buch, das man auswendig kennt, und der mit seinen tausend Gesichtern eben gerade erreicht, einen solchen Tropf zum Herrn zu machen; diesen Herzog Julius, der mit seiner fantastischen Treue als Kohlenträger dem Kaiser bis in seine alchimistische Hexenküche folgt, der immer „für die Folgen fürchtet" und doch immer dabei ist, wenn sie wirklich eintreten – diese Gesellschaft hat der Wiener Archivar mit historischer Treue gezeichnet.

Aber auch ihren Gegenpart hat er lebendig geschildert, die Vertreter der Realpolitik jener Zeit: teils aus Bequemlichkeit, wie der Dickwanst Erzherzog Maximilian, teils aus Unmenschlichkeit, wie sein Neffe, der Ferdinand, der kommende Mann, der Kaiser des Dreißigjährigen Krieges.[1])

[1]) Mögen die paar Kennzüge, mit denen der Dichter in seiner (chronologisch-pragmatisch freien, aber historisch richtigen) Weise diesen Politiker

Es sind die beiden ersten und gleich vollendeten Zöglinge der politischen Schule der Jesuiten, die uns in diesen Terroristen der damaligen Taten „ohne menschliches Fleisch und Blut“ entgegentreten: Der furchtbare Baiernherzog und sein kaiserlicher Schwager. Und solche Gespenster, Rachegeister aus dem Pandämonium des Weltgerichts, wollten jene Politiker mit Reminiszenzen aus der Schulstube, mit Zitaten aus Livius und Cicero beschwören. Die Männer, die der Grund, nach dem sich in dieser

charakterisiert, am Schlusse dieser Abhandlung auch ihr Widerspiel rasch und schlagend vorführen. Ferdinand berichtet von seinen fürchterlichen Maßnahmen gegen die Ketzer in seinen Ländern Steiermark, Kärnthen und Krain:

„Da schritt ich denn zur Tat, dem besten Rat.
Mein Land ist rein, o wär' es auch das Eure!

Rudolf.

Und Zwanzigtausend wandern flüchtig aus?
Mit Weib und Kind? Die Nächte sind schon kühl.

Ferdinand.

Durch Drangsal, Herr, und Schmerz erzieht uns Gott.

Rudolf.

Und das im selben Augenblick, wo Du
Die Sachsenfürstin freist, die Protestantin?

Ferdinand.

Gott gab mir Kraft, die Neigung zu besiegen,
Wenn Ihr's erlaubt, so steh ich ab von ihr
Und werbe um des Baiernherzogs Tochter.

Rudolf.

Sie ist nicht schön

Ferdinand.

Ihr Herz ist schön vor Gott.

Rudolf.

(eine Gebärde des Schiefgewachsenseins machend.)
Beinah –

Ferdinand.

Gerad ihr Sinn, ihr Wandel und ihr Glauben.

Rudolf.

Nun, ich bewundre Euch. – Weis' Deine Hände!
Ist das hier Fleisch? lebendig, wahres Fleisch?
Und fließt hier Blut in diesen bleichen Adern?
Freit eine Andre, als er meint und liebt –
Mit Weib und Kind, bei zwanzigtausend Mann,
In kalten Herbstesnächten, frierend, darbend!
Mir kommt ein Grauen an. Sind hier nicht Menschen?
Ich will bei Menschen sein. Herbei! Herein!

Welt alles aufhebt, jenen entgegen wachsen ließ, reiften abseits von ihnen, ihren Floskeln und Emblemen, heran: keine Repräsentationshelden! Männer vom Schlage des ernsten Schweigers in den Niederlanden und des streitgewaltigen, königlichen Beters aus Schweden, bestimmt und gewillt, für ihre Sache das große Opfer zu bringen!

Der überschwengliche, politische Erguß, in dem ‚ganz Schlesien' seinen neuen Herzog als ‚Pater Patriae' begrüßt und mit den ‚entferntesten Gegenden' in ihm das Muster der Verbindung von ‚Ars et Mars' auf dem Trone preist, wird von dem Empfänger als schwaches Lichtzeichen in der düsteren Zeit immerhin freundlich aufgenommen worden sein. Die Form seines Auftretens bezeugt es. Allein es hat getrogen. Sein glänzender Aspekt ward verschlungen von dem blutigen Nordlichtschein des Krieges, der Ars und Mars wohl unter allen am weitesten voneinander geschieden hat. Der erste Preis, den er forderte, war Land und Kopf des edlen Fürsten, der als ihr politisches Ideal hier gefeiert wird.

Brandenburg hat noch eine Generation warten müssen, bis es ihm in der Form zuteil wurde, deren die Zeit bedurfte. Und noch ein volles Jahrhundert hat es dann gedauert, bis Ars und Mars in seinem Fürsten vereinigt den Tron besteigen konnten. Dieser aber gerade hat Schlesien erobert und Johann Georg gerächt.[1])

---

[1]) Im Hinblick auf die neuesten Veröffentlichungen gerade zur Geschichte des Ausbruchs des Dreißigjährigen Krieges erlaube ich mir anzumerken, daß dieser Aufsatz im Frühjahr 1900 abgefaßt ist.

Über den gegen Lipsius hetzenden Amsterdamer ‚Maler' Coornhert, der inzwischen in Hanns Floerkes Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte (München, 1905), S. 98, Erwähnung fand, hatte Herr Dr. Floerke die Güte folgendes mitzuteilen:

Dirck (Theodor) Volkertsz. Coornhert entstammt einem ansehnlichen Amsterdamer Bürgergeschlecht. Geboren zu Amsterdam 1522. Als er eine Heirat einging, die seinen Eltern nicht paßte, wurde er enterbt. Ohne Subsistenzmittel war er gezwungen sich etwas zu suchen, was ihm Geld brachte. Er wählte die Kupferstechkunst und ließ sich in Harlem nieder. Wurde bedeutender Stecher (nicht Maler) und Lehrmeister von Hendrick Goltzius (hierzu eine hübsche Geschichte bei van Mander, die ihn als eifersüchtigen Hüter seiner Technik und Egoisten zeigt: van Mander, Schilderboeck: 197b), der sein Porträt groß gestochen hat. Coornhert war auch sehr bewandert in der Sprachkunde und Dichtkunst und vielen andern Künsten und Wissenschaften. Er hat verschiedene Posten bekleidet; schrieb gegen das Ketzertöten; verteidigte die Freiheit seines Landes und die Ge-

wissensfreiheit; hatte in bezug auf das Religiöse seine besonderen Anschauungen, die allen Sekten mißfielen und ihn in viele Schwierigkeiten verwickelten. Seine Werke sind in drei Teilen in Folio gedruckt. Er starb 1590 zu Gouda und ist dort in der Großen Kirche begraben.

(Immerzeel: De Levens en Werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders etc. Amsterdam: 1842.)

Van Mander erwähnt ihn öfter, so im Leben des Frans Floris von Antwerpen, dem er ein Gedicht schickt, um ihn von seinem liederlichen Lebenswandel zu bekehren: Albrecht Dürer sei ihm im Traum erschienen, habe seine Kunst gerühmt, seinen Lebenswandel aber bitter getadelt etc.

Dieser Niederländer zeigt also sehr früh und doppelt auffallend als Künstler den für England so verhängnisvoll gewordenen Typus des politischen Puritaners. Seine Popularität war so groß, daß die Kunsthändler sein Bildnis neben denen der Oranier, eines Oldenbornevelt, der Admirale Tromp und de Ruyter „stets auf Lager haben mußten". (Vgl. Floerke a. a. O.) Das Rijksmuseum zu Amsterdam besitzt eines von der Hand des Cornelis Cornelisz., das seinerzeit von dem Goltziusschüler Jan Muller gestochen wurde.

Dem Freunde des zeitgenössischen Theaters diene schließlich der Hinweis, daß Ernst von Wildenbruch den Empfänger unseres Regentenspiegels 1890 zum Helden eines auf den preußischen Bühnen verbotenen Trauerspiels „Der Generalfeldoberst" gemacht hat.

Don Juan und Leontius.

Von

Ottokar Fischer (Prag).

Die älteste Behandlung des Don Juan-Stoffes ist der Burlador de Sevilla, als dessen Verfasser der berühmte spanische Komödiendichter Tirso de Molina, mit wahrem Namen Gabriel Tellez, überliefert aber nicht erwiesen ist, Lope de Vegas Freund und Schüler. Der erste bekannte Druck von 1630 geht wahrscheinlich auf eine ältere Ausgabe zurück. Das Stück hat Don Juans Verführungskünste, Freveltaten und Untergang zum Gegenstand und läuft auf eine christlich moralische Warnung vor übermächtigen Leidenschaften und auf einen Beweis von Gottes Gerechtigkeit hinaus. Kostüm und Personen sind der Geschichte entnommen, so daß man versucht wäre, an die Umgestaltung eines wirklichen Vorgangs zu denken: In Wahrheit entbehrt die Handlung jeder historischen Grundlage, ist überhaupt nicht aus einer einheitlichen Überlieferung erwachsen, sondern vereinigt in sich verschiedene sagenbildende Elemente. Ihre wichtigsten Bestandteile sind erstens das frevelhafte Leben des Mädchenverführers, zweitens dessen Bestrafung durch ein Standbild; aber während jener Zug ganz im Geiste des spanischen Theaters und seiner Dichter lag, ist die Erzählung von der zu Tische geladenen und sich rächenden Statue die Umbildung eines fremden Motivs. Fünfzehn Jahre vor dem ältesten erhaltenen Druck des Burlador wurde zu Ingolstadt ein Jesuitenstück aufgeführt, in dem der italienische Graf Leontius, von Machiavell verführt, gottlosem Laster fröhnt, auf einem Friedhof einen Totenschädel verhöhnt und zum Gastmahl lädt; beim Gelage erscheint ein Knochenmann, um den frevelnden Grafen in die Hölle zu reißen. Die historischen

Voraussetzungen dieses Dramas sind unbekannt und ebenso läßt sich nicht ermitteln, ob vielleicht italienische Traditionen zugrunde liegen oder ob der Ingolstädter Jesuit selber eine ihm wohlvertraute Erzählung auf Machiavell und dessen Schüler übertrug. Der Leontiusstoff gewann im siebzehnten Jahrhundert große Verbreitung und auch der Burlador steht in enger Beziehung zu ihm.

Zwei deutsche und ein italienischer Forscher teilen sich in das Verdienst, diese neue Auffassung der Don Juan-Sage ermöglicht zu haben. Als erster wies Jakob Zeidler in Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 1896 N. F. IX, 88–132 auf das Vorhandensein der Leontiusdramen hin, in einem Aufsatz allerdings, dessen Richtung noch nicht ganz entschieden war. Unabhängig von ihm war Artur Farinelli zu Ergebnissen gelangt, die er in seiner grundlegenden Arbeit „Don Giovanni. Note critiche" im Giornale storico della letteratura italiana 1896, XXVII, 1–77 und 254–326 vorlegte: hier erschien die Entstehung der Sage in großen Zügen festgehalten und in eine, vielleicht zu grelle, neuartige Beleuchtung gerückt, so daß von verschiedenen Seiten Widerspruch laut wurde. Aber während viele Kritiker sich ihre Skepsis bewahrten, entwickelte Farinelli in polemisch programmatischer Weise den Plan einer Don Juan-Wissenschaft (Homenaje á Menéndez y Pelayo 1899, I, 205–222), und Johannes Bolte stützte die neue Auffassung durch reichliches Material (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte 1899, N. F. XIII, 374–398). – Darauf kommt es auch mir zunächst an: für Zeidler-Farinellis Ansicht neue Anhaltspunkte zu gewinnen, und, darüber hinaus und auch hierin in Übereinstimmung mit Bolte, nachzuweisen, daß der Dichter des Burlador nicht etwa aus einer Sevillaner Lokaltradition schöpfte,[1]) sondern die Leontiusfabel schlecht und recht umgestaltete, indem von ihm der Totenschädel einfach durch eine Bildsäule ersetzt wurde. Das Stück selber bietet die Gründe dafür, denn es schimmert darin die alte Vorstellung von der Rache des Knochenmannes durch.

Nachdem Don Juan verwegene Liebesabenteuer siegreich bestanden, kommt er im entscheidenden dritten Akte (10. Szene) mit seinem Diener Catalinon zum Grabmahl des Komthurs Gonzalo,

[1]) Auch Farinelli spricht noch (S. 30) von einem fondo tradizionale, d. h. von einer leggenda che univa già in sè quelle due parti (Liebesabenteuer und Einladung der Statue).

den er erschlagen. Voll Übermutes zupft er das steinerne Standbild am Barte und ladet es zu sich zum Abendessen ein. Zum großen Entsetzen von Don Juans Dienerschaft leistet die Statue in der 13. Szene der Einladung Folge. Don Juan selber ist noch ganz frohgemut und auch Catalinon beruhigt sich bald und stellt an Gonzalo höhnische Fragen über das jenseitige Leben, die der steinerne Gast durch Kopfnicken beantwortet. Nachdem ihm ein lustiges Lied aufgespielt worden, bedeutet der Erschlagene dem Diener, ihn mit Don Juan allein zu lassen und nimmt diesem das Versprechen ab, zur festgesetzten Stunde in der Kapelle zu einem neuen Mahle zu erscheinen. Trotzdem Don Juan bei der bloßen Berührung mit Gonzalos Hand Höllenschmerzen empfunden, stellt er sich doch mit seinem Diener beim Grabmal ein (Szene 19), wird von dem Standbild mit Krallen, Essig, Galle, Skorpionen bewirtet und versinkt mit ihm in die Hölle. – Schon die bei diesem zweiten Mahle aufgetragenen Gerichte sind stereotype Begleiterscheinungen eines Totengastmahles, aber die Hauptsache ist, daß dem Standbilde Gonzalos durchaus nichts Statuenmäßiges anhaftet, daß er wie ein gewöhnlicher Toter, d. h. wie ein Gerippe, geschildert wird. Der Untertitel der Komödie lautet zwar „Convidado de piedra“, aber dieser Ausdruck kommt, von der Schlußformel abgesehen, im Stück selbst ein einziges Mal vor (586 c; ich kann bloß nach Hartzenbuschs Ausgabe in der Biblioteca de autores españoles, Bd. V, zitieren, bezeichne Seite und Spalte) und ein paarmal wird daran erinnert, daß Don Juan es mit einem steinernen Feinde zu tun habe: natürlich bei der Einladung vor dem Grabmal (585 c ‚barbas de piedra‘, ‚si es de piedra vuestra espada‘), ähnlich 586 c ‚si es piedra, ¿que te ha de hacer?‘, 587 a ‚él es piedra, tú eres carne‘ (vgl. auch ebenda ‚brindis de piedra‘), 589 a ‚figura de jaspe‘. Je weiter die Handlung fortschreitet, desto mehr wird die Erinnerung an ein Standbild durch die Vorstellung eines toten Mannes verdrängt und, die zitierten Stellen ausgenommen, der Gast ausnahmslos als Leichnam behandelt, von Don Juan 587 a ‚sombra, ó fantasma ó vision‘ bezeichnet, von Catalinon 586 c dreimal hintereinander mit ‚señor (seor) muerto‘ angeredet. So heißt es auch 586 b ‚pues ¿los muertos comen?‘, 589 a ‚cenar con el muerto‘, ‚Podrá el muerto llamarme á voces infame‘. In besonders wirksamer Weise kontrastiert Don Juan, der kurz zuvor den Diener gehöhnt, daß er vor einem Leichnam zittere

(586 c ¿Qué temor tienes á un muerto?'), im verzweifelten Monolog nach dem ersten Gastmahl 587 b den eigenen lebensfrischen Leib mit der ekelerregenden Berührung eines Toten: ,Pero todas son ideas que da á la imaginacion el temor: y temer muertos es muy villano temor; que si un cuerpo noble, vivo, con potencias y razon y con alma, no se teme, ¿quién cuerpos muertos temió?' Gonzalo selber ruft aber aus (589 c): ,A manos de muerto pagues', nachdem er sich 589 a mit den Worten eingeführt ,El muerto soy . . .'. Damit hängt eine andere Stelle zusammen, der die größte Bedeutung zukommt. Es ist ein alter Zug der Sage, daß der Frevler das Verhängnis auf sein Haupt herniederruft und vordeutend die Art und Weise seines Unterganges angibt. Wie aber hat sich der Burlador zu dieser Prolepsis verhalten? „Wenn ich mein Wort nicht halte", ruft Don Juan seinem letzten Opfer, der Bäuerin Aminta zu (584 c), „so möge es Gott gefallen ,que á traicion y alevosía me dé muerte un humbre'" (für sich: ,Muerto, que vivo, Dios no permita'). Die Dichtung war eben auf die Rache eines Leichnams angelegt. Man vergleiche damit etwa den analogen Schwur in der ältesten nachweisbaren Nachbildung des Burlador, in Cicogninis Convitato de Pietra I, 11 – da mir das Stück nicht zugänglich ist, entnehme ich die Worte der überholten Arbeit Simone-Brouwers (Don Giovanni . . . Napoli 1894, S. 20): ,S'io non gli do la mano di Sposo, poss'io esser ammazzato da un uomo; ma che sia di pietra, sai Passarino?', und in dem auf italienische Quellen zurückgehenden französischen Szenar: ,Si je ne vous donne pas la main d'époux, je veux être tué par un homme . . . un homme qui soit de pierre, n'est-ce pas, Arlequin?' So hat man schon damals die Fehler und Ungereimtheiten des spanischen Dramas gefühlt und zu glätten gesucht, indem man die nicht mehr verständlichen Reminiszenzen an ein älteres Stadium der Sage entfernte.

Ist für den Dichter des Burlador die stärkste Anregung von der Leontiusfabel ausgegangen,[1]) so hat er doch sein Drama auch an andere Ausgangspunkte angeknüpft. Man wird die Behauptung,

[1]) Mit „Leontiusfabel" bezeichne ich der Kürze halber jede Fassung, die von einem geladenen Totenschädel erzählt; der Burladordichter hat sicher nicht das Ingolstädter Stück, sondern eine analoge Märchenüberlieferung benutzt. – D'Anconas Aufsatz La leggenda di Leonzio (Miscellanea . . . in onore di A. Graf 623 – 644) ist mir nur aus dem Referat in Romania 1904, 123 bekannt.

der Burlador sei ein bloßes Fantasiewerk, in dem Sinne einschränken müssen, daß die auf historische Personen übertragene Handlung wohl jeder tatsächlichen Grundlage entbehrt, sich aber um ein festes Zentrum schlingt, das für Dichter und Publikum der damaligen Zeit greifbar gewesen ist: ein wirklich vorhandenes Denkmal hat die Dichtung veranlaßt. Dies scheint aus den letzten, also sehr wichtigen Worten des Dramas zu erhellen, in denen der König nach dem formellen Abschluß ('Hier endet die Komödie vom steinernen Gaste') noch den Befehl erteilt, die Statue nach Madrid zu überführen. Da jedoch diese Worte für späteren Zusatz gehalten werden (s. Farinelli S. 13),[1]) sei ein unangefochtenes Argument vorgebracht. Im zweiten Akte klafft ein Widerspruch: Don Juan will seinen Freund Marques de la Mota und dessen Geliebte foppen, leiht sich vom Marques einen roten Mantel aus und versucht in dieser Verkleidung Doña Anna zu verführen; der Anschlag mißlingt, auf Annas Geschrei eilt ihr Vater herbei und fällt von Don Juans Hand. Nun gibt Don Juan dem Marques den Mantel zurück und entflieht, der Marques jedoch wird als vermeintlicher Mörder zum Tode verurteilt. „Und dem Komthur", fügt der König hinzu, „werde ein Grabmal errichtet . . . und in Mosaik sollen gotische Lettern der Rache, die er fordert, Sprache leihn" (582 b 'donde en mosaicas labores, góticas letras dén lenguas á sus venganzas'). Die Inschrift, die auf des Königs Geheiß aufs Grabmal gesetzt wurde, lautet: „Hier liegt der brave Rittersmann; von Gott erwartet er die Rache am Verräter" (so in Braunfels' Übertragung; im Original, 585 c: 'Aquí aguarda del Señor el mas leal caballero la venganza de un traidor'). Also: der vermeintliche Schuldige ist verhaftet, soll geköpft werden, aber die Grabschrift schreit nach Rache! er befindet sich in seiner Richter Macht, aber Gottes Gerechtigkeit wird angerufen! Dieser Mangel an logischer Verknüpfung findet seine Erklärung darin, daß die Inschrift keine freie Erfindung des Dichters ist. Es hat wahrscheinlich auch die Verkleidungsposse ein unmittelbares Vorbild in irgend einem Intriguen-

[1]) Doch vgl. die Schlußworte von Tan largo me lo fiais (Collección de libros españoles rarosó curiosos, Bd XII); jegliches Urteil über das Verhältnis der beiden Bearbeitungen wäre übereilt, bevor die (kritische) Burladorausgabe, die Farinelli a. a. O. und neuerdings in Herrigs Archiv 1904, 237[3] verspricht, zur Tat geworden ist.

stücke; beinah sicher steht aber fest, daß Denkmal und Inschrift ihre Modelle in der Wirklichkeit besaßen. Möglicherweise wurde die Inschrift unverändert, als erstarrtes Glied aufgenommen, ohne daß der Dichter merkte, wie sichtbar dadurch die Naht wurde, die zwei Bestandteile seines Werkes zusammenhielt. Solche wahrheitsgetreue Inschriften finden sich auch in anderen spanischen Stücken, so in Lopes Dineros son calidad (Akt II): ‚Hic jacet Federicus [?] Magnus Rex Siciliarum et Italiae, occisus a Ludovico violenta crudelitate. Sit terra levis.‘

Zu dem letztgenannten Drama Lope de Vegas ist der Burlador wiederholt in eine ziemlich enge Beziehung gesetzt worden, aber noch wurde das Verhältnis nicht entschieden genug behandelt. Und doch unterliegt es, wie mir scheinen will, keinem Zweifel, daß das Lopesche Stück vom Burlador benutzt worden ist, ja daß dieses Stück erst die gewagte Operation ermöglichte, einen Totenschädel durch eine Statue zu ersetzen. Die Situationen in beiden Dramen weisen eine auffallende Ähnlichkeit auf. Auch in Dineros son calidad handelt es sich um Grabmal und Standbild eines Erschlagenen, auch hier zögert der komische Diener und warnt seinen Herrn; auch hier liest dieser die Grabmalinschrift, vergreift sich tätlich an der Statue und führt die Begegnung lediglich deswegen herbei, um seinen unerschrockenen Sinn zu zeigen. Allerdings hat man es bei Lope de Vega mit einer richtigen Statue zu tun, sein Motiv steht da als Glied einer Tradition alter Standbildsagen. Wohl bleibt die Erinnerung daran aufrecht, daß diese Statue einem toten Manne errichtet worden, dessen Seele unter den Abgeschiedenen weilt (vgl. zum Schlusse des II. Aktes ‚Respeta al frio cadaver, que el sagrado bulto ocupa‘ oder im III. Akt ‚esta restitucion hecha, del Purgatorio saldré‘), aber kein einziges Mal wird die Statue als tot bezeichnet, vielmehr häufen sich Ausdrücke wie ‚Rey en marmol‘, ‚mi piedra‘, ‚vuestro alabastro‘ und der Unterschied zwischen der Scheinstatue des Burlador und der wahrhaftigen Statue bei Lope läßt sich gar nicht schärfer fassen als durch die Gegenüberstellung der Worte Gonzalos ‚El muerto soy‘ und jener Enriques ‚Viento y alabastro soy‘. Aber wenn auch Lopes Stück nicht vermochte, dem Burlador über die inneren Widersprüche hinwegzuhelfen, ja dieselben noch mehrte, so ging sein Einfluß doch bis zu Übereinstimmungen des Wortlautes. Hier die auffälligsten Proben:

Burlador	vgl.	Lope[1])
587 a Don Juan zur Statue: ¿Estás gozando de Dios? ¿Díte la muérte en pecado?		72 a Otavio zur Statue: ¿Estás condenado?
587 b, auch 589 c Die Statue zu Don Juan: Dame esa mano; no temas		= 72 b Dame esa mano. 71 a ¿ya tiemblas?
ebenda, auch 589 c Don Juan zur Statue: ¿Eso dices? ¿yo temor?		71 a ¿Yo temblar? ¿yo acobardarme? 71 a ¿Yo temer? colera es esta.
Si fueras el mismo infierno, La mano te diera yo.		71 a Si los infiernos vinieran 71 b Aunque seas demonio
ebenda Don Juan: Aguarda, iréte alumbrando. Statue: No alumbres, que en gracia estoy.		71 b Otavio: Pues entra, que ya alumbro. Statue: Es en mi noche Esa luz obscura, y muerta.
ebenda Don Juan (allein): Y dentro de las entrañas Se mi hiela el corazon.		71 a Otavio: El corazon En el pecho me revienta Y el cabello se me eriza.
589 a Der Diener: Dios en paz Destos convites me saque. b Dios en paz desto me saque.		69 c Diener (für sich): Plega á Dios, que desta escapes.
589 c Don Juan zur Statue: Mas ¡ay, que me canso en vano De tirar golpes al aire!		72 a No te alcanzo. Statue: Piedra miras, Y con el viento peleas, La espada no importa aquí.
ebenda Don Juan: Muerto soy. (Cae muerto.)		72 b Otavio: (cae desmayado) Muerto soy.
589 a Diener (um den Herrn von seinem Vorhaben abzubringen): Necedad de necedades.		70 a Diener (mit derselben Absicht): Necedad Será tan loca experiencia.

Nachdem nun für die Abhängigkeit des Don Juan-Dramas von der Leontiusfabel sichere Gewähr, für die Anregung durch eine in der Wirklichkeit und eine in der Dichtung existierende

[1]) Biblioteca de autores españoles XLI. Die Madrider Akademieausgabe ist noch nicht bis zu Dineros son calidad gediehen.

Statue allergrößte Wahrscheinlichkeit gewonnen ist, wende ich mich der Betrachtung der Sage von dem durch Machiavell verführten Leontius zu und gestehe offen, daß ich den historischen Hintergrund nicht zu erhellen, die Fäden, die sich von Florenz nach Ingolstadt und vom Machiavelli der Geschichte zum Machiavelli des Jesuitenstückes schlingen, nicht aufzudecken vermag. Unklar ist mir auch das Verhältnis unserer Sage zu den anderen Überlieferungen von Toten, die, im Übermute zu Tische geladen, den Frevler bestrafen. Es lassen sich in diesen Märchen, Sagen, Liedern Unterabteilungen machen, je nachdem sie mit dem Tode des Lästerers, mit einer Ermahnung oder mit langem Fernbleiben enden, ob es der ganze Leichnam ist, der zu Tische gebeten wurde oder ein Teil desselben, ob die Glieder einem Sünder angehört hatten oder gar einem Hingerichteten, ob schließlich die Bestrafung gleich beim ersten Gastmahle vor sich geht oder ob von des Toten Seite eine Gegeneinladung erfolgt; (das Ingolstädter Leontiusdrama weist eine einfache Einladung auf, dem Burlador muß eine Fassung mit Gegeneinladung vorgelegen haben). Diese einzelnen Züge sind in den verschiedenen Erzählungen so bunt durcheinandergewürfelt, daß es schlechterdings unmöglich scheint, unter den Märchen usw. eine Rangordnung dem Alter nach aufzustellen, da manche von ihnen aus mündlichen Quellen geschöpft und die wenigsten datierbar sind. Als sichern Anhaltspunkt halten wir jedoch fest, daß diese Totengeschichten in eine Zeit vor die älteste Überlieferung der Leontiussage hinaufreichen (ein Bericht aus dem Jahre 1529 bei Bolte 394). So hat denn der Ingolstädter Ordensdichter entweder eine sonst von Totengerippen erzählte Sage auf den Totenkopf übertragen; oder er hat eine alte Version benutzt, in der ein Schädel zum Gastmahl geladen wird. Ich halte diese letztere Möglichkeit für die zutreffende und will, etwas weiter ausholend, die Priorität der Leontiussage vor den analogen Erzählungen dartun und unsere Fabel auf die älteste mir bekannte Legende vom Totenkopf zurückführen. Hoffentlich gelingt es auf diesem Wege die Keime der Sage aufzufinden, die weit vor dem 17. Jahrhundert liegen, in der geheimnisvollen Tiefe mittelalterlicher Religionsvorstellungen.

Der Wunderglaube des Christentums beugte sich in Ehrfurcht vor dem Leibe der Verstorbenen. Wenn er darin auch eine vergängliche Hülle sah, so war er ihm doch eben als Hülle des köst-

lichen Ewigkeitsgutes hoch und teuer. Es haftete an jedem Glied ein Hauch des Geistes, der einst den ganzen Körper beseelt hatte, es war einem jeden Teile des irdischen Leibes der Abglanz der Güte seines einstigen Herrn zuteil geworden oder der Fluch seiner Verworfenheit. Zum ewigen Angedenken wurden in der Kirche Heiligenreliquien aufbewahrt, wurde auch die ruchlose Hand eines Kirchenschänders festgenagelt. Des Toten Kopf aber bewahrte die Erinnerung an das vergangene Leben und geriet zuweilen in einen Zustand, der ihn lebendig und handelnd erscheinen ließ; und auch dieses Tun war seiner Vergangenheit gemäß. So geschah es, daß die Köpfe gefallener Christen zu singen anhuben, der Kopf eines Wüstlings zu beichten begann. Wenig noch haben diese Geschichten mit Leontius zu tun. Etwas mehr in seiner Richtung liegt der Bericht von einem weissagenden Totenkopf oder die Erzählung, wie ein zum Spaß mitgebrachter Schädel gräßlichen Spuk aufführte: denn da sind bereits geheimnisvolle und schaurige Elemente vorhanden.[1]) Wenn eine Erzählung darauf Anspruch erheben soll, für die Vorläuferin der Friedhofsszene im Leontiusstücke (Bolte 377) zu gelten, so muß sie hinableuchten in das Reich der Toten und die Frage stellen: wie ist das jenseitige Leben beschaffen? Denn diese Frage brannte heiß auf den Lippen der Büßer und Mönche und in dieser Frage liegt die Seele der Leontiusdichtung. Eine solche Fabel ist vorhanden. Und führt die Geschichte von Leontius mitten hinein in die Schauer des Friedhofs, so war die alte Szenerie nicht minder erhaben: die Wüste von Scethe. Der mit dem Schädel ein Gespräch begann, war der heilige Makarius.[2])

Die Lebenszeit des heiligen Makarius, des Älteren, des Ägyptiers, des Großen, ist ungefähr von den Jahren 300 und 391 begrenzt. Ein Schüler des heiligen Antonius, war er einer der ersten christlichen ägyptischen Mönche, die in der Geschichte der mittelalterlichen Mystik eine große Rolle spielen. Doch bewegte sich sein Mystizismus in den von der Kirchenlehre gesteckten Grenzen und mündete durch-

[1]) Die Beispiele, die sich mehren und durch bessere ersetzen ließen, sind entnommen: Temmes Volkssagen von Pommern und Rügen, S. 53, Nr. 32; des Thomas de Chantimpré Bienenbuch 2, 29 (S. 306); Mauers Isländischen Volkssagen der Gegenwart 116; Schmidls Jesuitenhistorie Böhmens 2, 741. [2]) Die Makariusfabel bereits von Bolte (Kochs Zeitschrift N. F. XIII, 388) erwähnt.

aus nicht in quietistischen Anschauungen. Werktätige Liebe verkündete er vielmehr und dieses Gebot ließ ihn im Verkehr rauh erscheinen, bewahrte ihm jedoch eine ungewöhnliche Duldsamkeit den Andersgläubigen gegenüber; daher sah er auch, entgegen den Lehren der Kirche, die Höllenstrafe nicht als eine unveränderliche und uniforme Pein an, sondern wollte sie dem Grade des Lasters angemessen wissen. ‚*Οἱ δὲ λέγοντες, Μία ἐστὶ βασιλεία, καὶ μία γέεννα, καὶ οὐκ εἰσὶ βαθμοί, κακῶς λέγουσι*‘ eifert er in seinen Homilien (XL, 4) gegen die Gegner seiner Ansicht (Migne, Patrologia graeca XXXIV, 765).[1]) Gerade an diese Worte oder an ähnliche in persönlichem Verkehr geäußerte Gedanken konnte sich die Legende von dem Totenschädel anschließen; denn es berichtet dieser dem Heiligen, daß die Höllenpein sich verringere, so oft für die Verdammten gebetet werde. Die Legende von Makarius und dem Totenkopf wurde um die Wende des vierten und fünften Jahrhunderts in drei beinahe wörtlich übereinstimmenden Fassungen aufgezeichnet. Bloß der Manuscriptus Aquicinctinus (Migne, lat. LXXIII, 813), läßt keinen Schädel, sondern ‚hominem quemdam mortuum pronum in terra jacentem‘ angesprochen werden. Gegenüber vielen anderen Handschriften ist die Beweiskraft dieser einzigen zu gering, als daß man schließen dürfte, sie repräsentiere das älteste Stadium der Erzählung. Von den drei Fassungen sind zwei griechisch gewesen und laufen ganz parallel, während das dem Rufinus zugeschriebene lateinische Original (Vitae patrum 3, Migne, lat. LXXIII, 797) an einer Stelle abweicht. Die eine Parallelfassung ist enthalten in den wohl bereits dem fünften Jahrhundert entstammenden Apophthegmata patrum (Migne, graec. LXV, 280, wiederholt graec. XXXIV, 257), gibt aber doch den schönsten und wohl auch den authentischsten Text, da sie den Heiligen redend einführt; die zweite originalgriechische Redaktion hat sich bloß in einer lateinischen Über-

[1]) Makarius' Verfasserschaft der Homilien wird von Weingarten angefochten (im „Ursprung des Mönchtums“, S. 27, in Herzogs Real-Enzyklopädie für protestantische Theologie X, 784), von anderen Kirchenhistorikern jedoch aufrecht erhalten. Über die Lehre des heiligen Makarius informiert Försters Aufsatz in den Jahrbüchern für Deutsche Theologie 1873, 439–501 (vgl. bes. S. 495), doch ist Förster auf den Zusammenhang der Legende mit der Ansicht über die Höllenstrafe nicht eingegangen, hat vielmehr für die „wunderlichen Teufelsabenteuer, Totenbefragungen, wobei sogar ein sprechender Totenschädel nicht fehlt“, nur ein überlegenes Lächeln.

tragung erhalten, die ich hier wiedergebe, weil eine solche für die Nachbildungen in erster Reihe in Betracht kommt (Vitae patrum 6, Migne, lat. LXXIII, 1013):

Dicebant de eodem abbate Macario majore, quia dum ambularet aliquando in eremum, invenit caput hominis mortui in terra jacens; quod cum moveret de virga palmae, quam in manu habebat, locutum est caput illud ad eum. Cui dixit senex: Quis es tu? Respondit caput illud ad senem: Ego eram sacerdos gentilium qui commanebant in loco hoc, tu vero es abbas Macarius, qui habes Spiritum sanctum Dei. Quacunque ergo hora misertus fueris eorum qui sunt in tormentis, et oraveris pro eis, tunc consolantur pusillum. Dicit ei senex: Et quae est ipsa consolatio? Respondit illud caput: Quantum distat coelum a terra, tantum est ignis sub pedibus nostris, et super caput nostrum. Stantibus ergo nobis in medio ignis, non est ut quis facie ad faciem videat proximum suum. Ait ergo senex cum fletu: Vae illi diei, in qua natus est homo,[1]) si haec est consolatio supplicii. Rursum dixit senex: Est pejus tormentum ab his? Respondit caput illud: Major poena subtus nos est. Dixit ei senex: Et qui sunt in ipsa? Dicit ei caput illud: Nos qui ignoravimus Deum, vel ad modicum habemus aliquid misericordiae; hi vero qui cognoverunt Deum, et negaverunt eum, nec fecerunt voluntatem ejus, hi sunt subtus nos. Et post haec sumens senex caput illud sepelivit.

Interessant ist das Fortleben der Legende. Vereinfacht und aller geheimnisvollen Schönheit beraubt, ohne Beziehung zur heimatlichen Wüste und als moralisches Exempel verwertet, erscheint sie im achten Jahrhundert bei Johannes Damascenus (Migne, gr. XCV, 256), der unter wahrscheinlich falscher Berufung auf die Mönchsgeschichte des Palladius verschweigt, daß der Schädel einem heidnischen Priester angehört habe. Vielleicht war es ihm bereits darum zu tun, den Inhalt der Legende mit der kirchlichen Lehre von der Höllenstrafe in Vereinbarung zu bringen, denn späterhin machte Makarius den Theologen bittere Schmerzen und erst der Scholastik des heiligen

[1]) Im Original der Apophthegmata (graec. XXXIV, 260) mit unvergleichlicher Schlichtheit: *καὶ κλαύσας ὁ γέρων εἶπεν· οὐαὶ τῇ ἡμέρᾳ ἐν ᾗ ἐγεννήθη ὁ ἄνθρωπος*. – Migne, lat. LXXIII, 798 liest hier abweichend: Vae diei illi in quo homo mandata Dei transgressus est!

Thomas gelang eine Rettung der Legende.[1]) Möglicherweise waren diese Bedenken schuld daran, daß die Fabel bei weitem nicht die Verbreitung fand, wie zu erwarten wäre. Immerhin kann ich sie in folgenden Predigt- oder Mirakelsammlungen nachweisen: In der Legenda aurea des Jacob a Voragine (ed. Graesse S. 101); in des italienischen Dominikaners Jacopo Passavanti ‚Specchio della vera penitenza' (ed. Polidori S. 42); zweimal bei Etienne de Besançon, der mir nicht im handschriftlichen Original, sondern in einer katalanischen Übersetzung vorgelegen hat;[2]) in dem spanischen Anekdotenbuch ‚El libro de los Enxemplos' (Biblioteca de autores españoles LI, 541); endlich in der Kompilation ‚Speculum exemplorum' II, 203. Viel gelesen wurde auch die bereits erwähnte Predigt des Johannes Damascenus (s. das Verzeichnis der Übersetzungen bei Migne, gr. XCV, 245). Allerdings kam die Legende stets in größeren Widerspruch mit ihrer ursprünglichen duldsamen Tendenz und der Geist der Zeit brachte es mit sich, daß zwischen Heiden und ungläubige Christen noch die Juden als Mittelglied eingeschaltet wurden.[3])

Erblickt man in der Makariuslegende den Keim der Leontiusfabel, ist dieser Termin als wahrhaft biologische Bezeichnung aufzufassen, die jede mechanische Betrachtung von vornherein ausschließt. Von dem sittlich religiösen Endzweck der Erzählung abgesehen, liegt ihre innere Begründung und Entstehung in der großen Neugier und dem großen Mitleid. In einer düstere Stimmung erregenden Umgebung (erst Wüste,

---

[1]) Über die der Makariuslegende widersprechenden Bibelstellen und Dogmen belehrt der Artikel „Hölle" in Wetzer und Weltes (kathol.) Kirchenlexikon VI, 12. St. Thomas' kuriose Beweisführung zugunsten der Erzählung ist abgedruckt in Bollands Acta Sanctorum II, 293 [1] (zum 15. Januar).

[2]) ‚Recull de eximplis e miracles etc.' I, 308 (Nr. 334); II, 307 (Nr. 710); zu dieser Sammlung vgl. Morel-Fatio in Romania X, 277. Auf Etienne de Besançon wurde sie zurückgeführt in Cranes Jacques de Vitry, S. CV f.

[3]) Erwähnen will ich noch, daß sich Erinnerungen an die ägyptische Legende in Sagen eines andern Mönchskreises finden, nämlich in England und Irland. So äußert sich die Visio Tungdali in ähnlicher Weise über Höllenstrafen (ed. Schade 24, 27); eine englische Legende erzählt von dem Zusammentreffen dreier Mönche mit St. Makarius (Wright, St. Patrick's Purgatory S. 94); in die St. Brandanlegende ist in einer niederländischen Redaktion der Bericht von einem angeredeten Totenschädel eingelegt worden (Blommaert, Oudvlaemsche Gedichten II, 4 ff. und Schröder, Sanct Brandan 95).

dann Friedhof) wird an den Schädel eines zur Höllenstrafe Verdammten die Frage nach dem Verbleib seiner Seele gerichtet. Von hier aus führen unterirdische Bahnen bis hin zu den unbeholfenen Worten des Ingolstädter Szenars ‚fragt und stost jhn mit dem Fuße, wo sein Seel wer hinkomen' und bis zu dem zur selben Zeit etwa entstandenen großartigsten Ausdruck alles Lebensschmerzes, bis hin zu Hamlets ‚Alas, poor Yorick!' Denn so wie andere Shakespearesche Situationen in Jesuitenstücken ihre überraschendsten Gegenstücke finden, so blickt wohl auch die Friedhofsszene in Hamlet auf denselben Ursprung zurück wie die des Leontius. Nur ist die Szene des englischen Dramas in gewissem Sinne eine folgerichtigere Fortbildung der Keimlegende, und hiermit kommen wir zum wesentlichen Unterschied der Leontius- von der Makariusfabel: Der ägyptische Mönch hat in frommer Absicht gefragt, der florentinische Graf mit Lästerzunge, jener den Schädel mit einem Palmenzweig berührt, dieser ihn gemißhandelt. Die Makariuslegende ist einer Umgestaltung unterworfen worden. Ein ganzes Jahrtausend schied sie von der ersten uns bekannten Behandlung des Leontiusstoffes. Welche unsägliche Fülle von Beeinflussungen, Kombinationen, Veränderungen bot diese lange und von den verschiedensten Bildungsströmungen durchzogene Zeit! An eine dieser vielen Möglichkeiten anknüpfend, will ich eine Vermutung vortragen, die sich mir bei der Lesung der verschiedenen Leontiusdichtungen immer neu aufdrängt, die aber wiederum das Verhältnis der Leontiussage zu den analogen Märchenüberlieferungen eher verwirrt als klärt.

Von dem historischen und traditionellen Beiwerk abgesehen, umfaßt die Leontiussage zwei Hauptsituationen: die Friedhofs- und Gastmahlsszene. Es hat sich gezeigt, daß Ursprung und Gehalt jener ersteren entstammt. Sollte nicht auch die Gastmahlsszene selbständig vorgekommen sein? Man löse einmal die beiden Bestandteile voneinander los und betrachte den zweiten für sich, unter der Voraussetzung, daß jenes Motiv, das der Makariuslegende fehlt, nämlich der lästernde Hohn, eben aus dem zweiten Teile, dem Gastmahl, stammt. Dann ergibt sich das Schema: ein Lästerer (oder, um ganz gewissenhaft zu sein: einer, der gelästert hat) wird seines gottlosen Wandels wegen bei einem Gelage bestraft. Dies ist, mit einem Schlagworte bezeichnet, das Motiv des Belsazarmahles.

Wie dem König der Chaldäer könnte auch dem italienischen Grafen zugerufen werden: ‚Tu quoque . . . non humiliasti cor tuum, cum scires haec omnia; sed adversum Dominatorem coeli elevatus es, . . . porro Deum, qui habet flatum tuum in manu sua et omnes vias, non glorificasti‘ (Daniel 5, 22). Auch von ihm könnte es zum Schlusse heißen ‚Eadem nocte interfectus est‘, mit einer kleinen Veränderung: denn die Art der sofortigen Bestrafung ist verschieden, Leontius wird nicht ermordet, sondern in die Hölle entführt. Aber von wem? vom Geiste seines verdammten Ahnen Gerontius? Darin liegt eben die Verbindung mit der ersten Szene und wir wollten die zweite Situation aus dem Zusammenhang gehoben betrachten, müssen daher antworten: von einem der Hölle entsandten Geiste. Hiermit sind wir in bekannten Sfären angelangt. Es wimmelt in den Predigtsammlungen von moralischen Erzählungen, wie ein Zecher oder Spieler vom Boten der Hölle, gewöhnlich vom Teufel, geholt wird. Unter diesen Geschichten hebe ich diejenige hervor, die der belgische Dominikaner des 13. Jahrhunderts, Thomas Cantimpratanus (de Chantimpré) in seinem Legendenbuche ‚Bonum universale de apibus‘, kurz Apiar genannt, berichtet. Der kritischen Ausgabe Colveners von 1627, S. 536 f., Liber II, Kap. 56, § 2[1]):

Sedebant viri quidam in taberna honesti quantum ad seculum, et bibebant: et cum incaluissent mero, coeperunt conferre de diversis ad invicem, et invectus est sermo, quid futurum sit post hanc vitam. Tunc unus: Vanissime, inquit, a clericis istis decipimur, qui dicunt animas sine corporibus vivere post ruinam. Hoc dicto in risum omnibus concitatis, advenit homo statura fortis et magnus, et residens cum illis, vinum postulat, bibit, quaeritque quis sermo sit inter eos: De animabus, inquit ille, qui supra: si quis esset, qui meam vellet emere, foro optimo darem eam, et de precio eius in communi omnibus ad bibendum. Tunc cachinnantibus omnibus, ille, qui supervenerat: Talem, inquit, mercatorem quaero, paratus sum eam emere, dicito, quanti dabis? Et ille elato vultu: Tanti, inquit. Mox convenientibus eis in precio, solvit emptor statim pecuniam, et laetantibus omnibus, biberunt pleno calice, non curante ad primum illo, quod animam suam vendidisset. Vespere autem facto: Tempus

[1]) Dies ist bereits die dritte Auflage; die erste erschien 1597, die zweite 1605, also vor dem Ingolstädter Leontius. Alle drei Editionen kamen zu Douaix heraus.

est, inquit emptor, ut quisque nostrum ad propria revertatur. Vos tamen antequam separemur date iudicium: Si quis equum emerit capistri vinculo alligatum, numquid cum equo in ius ementis cederet et capistrum? Cui omnes pariter responderunt, utique cederet. Nec mora, venditorem, quaestionis et responsionis horrore trementem, emptor cum anima et corpore, videntibus omnibus, sursum levavit in aëra, et secum, ut certum est, ad inferna pertraxit. Diabolus enim erat in hominis specie. Quis enim alius se animarum diceret mercatorem, nisi ille, in cuius figura olim ad Abraham dictum est: Da mihi animas, cetera tolle tibi.

Der Verfasser will dies ‚a fratre ordinis Praedicatorum', also von einem seiner eigenen Ordensbrüder vernommen haben und ich glaube die Quelle nachweisen zu können in den zur selben Zeit, nämlich im fünften Dezennium des 13. Jahrhunderts, entstandenen Predigten des Dominikaners Etienne de Bourbon (ed. Lecoy de la Marche, S. 414 f., Nr. 482): ‚. . . Qui sani intrant tabernas, pro ebrietate ibi insaniunt, et a diabolo quasi arripiuntur.' Daran hat sich mit großer Wahrscheinlichkeit die Erzählung angeschlossen, die das ‚quasi' mit oder ohne Absicht überhörte und an einem als wirklich gedachten Falle die Moral exemplifizierte. — Wenn auch weit hinter dem Zisterziensermönch Cäsarius von Heisterbach zurückbleibend, erfreute sich der Dominikaner Thomas großer Beliebtheit in der frommen Leserschaft und war natürlich auch den Jesuiten nicht unbekannt. Die Erzählung von dem vom Teufel geholten Spieler wurde sogar in einem späteren Prager Leontiusdrama als Intermezzo benutzt,[1]) konnte daher auch anderen Leontiusdichtern vorgeschwebt haben.

Aber ich halte es doch für ausgeschlossen, daß das Ingolstädter Drama auf Thomas de Chantimpré fußt. Denn wie wäre sonst, um von anderem zu schweigen, das Verschwinden des so wichtigen Motivs des Seelenverkaufs zu erklären? auch ist es unnütz die natürliche Folge von Totenkopf und Knochenmann durch den Umweg über eine Teufelsgeschichte zu unterbrechen. Höchstens hat die Gastmahlserzählung – die des Thomas oder eine andere – die folgerichtige Weiterbildung der Makarius-

[1]) Carolus Kolczawa, Atheismi Poena seu vulgo Leontius, Actus secundus, Scena 1–22 (Exercitationes dramaticae, Pragae 1713, IV, S. 452). Vgl. Zeidler in Kochs Zeitschrift IX, 110.

legende befruchtet und beeinflußt, und in ihr einige unverkennbare Züge der Umgestaltung hinterlassen. Beide Gastmahlsgeschichten charakterisieren sich durch übereinstimmende Partien als einer großen Gruppe zugehörig, der Gruppe der sogenannten Entführungsgeschichten, die den Frevler von einem riesenhaft aussehenden Menschen fortreißen lassen: Leontius: ‚ein großer ungeheuerer Mann ... vnnd führt jhn mit sich in die Höll', Thomas: ‚homo statura fortis et magnus ... et secum ad inferna pertraxit'.[1]) Eine Reminiszenz an die Spieler- oder Zechergeschichte liegt vor, wenn es von des Ahnherrn des Leontius Geiste heißt: ‚setzt sich dem Graffen an die Seyten, fieng an dapffer zu essen'; in dem grotesken Beiwort ‚dapffer' liegt etwas, was sich mit dem würdigen Gepräge der Handlung nicht verträgt. Begründet ist ein solches Betragen in dem älteren Texte ‚et residens cum illis, vinum postulat, bibitque': denn bei Thomas hat der höllische Bote eben den Auftrag, den Sünder zu täuschen und darf sich nicht gleich als Teufel vorstellen.[2]) Wie unerheblich übrigens der Unterschied ist, daß es sich einmal um einen Teufel, das anderemal um den Geist eines Abgeschiedenen handelt, erhellt aus den Schlußworten, in denen sich Thomas über die Erscheinung Rechenschaft zu geben sucht. Der eigentliche Zusammenhang beider Fabeln ist in den lästernden Reden begründet und in der allgemeinen Bemerkung ‚invectus est sermo, quid futurum sit post hanc vitam'. Auch hier also das Rütteln an den verschlossenen Türen des Wissens. Das Bangen vor dem Leben nach dem Tode und die Sehnsucht, einen Blick über das Irdische hinaus zu tun, der Versuch einer Lösung im positiven Sinne des Christentums, das ist der Grundgedanke der Legenden und ihr verbindendes Glied.

Es bleibt die Frage zu beantworten, ob das älteste Don Juandrama, das sich, wie eingangs gezeigt wurde, von den Schlacken der Leontiusüberlieferung nicht freigemacht hat, auch Züge aufweise,

[1]) Auch eine isländische Volkssage vom eingeladenen Schenkelbein bezeichnet den Rächer konsequent als fürchterlich großen Mann (Lehmann-Filhés, Isländ. Volkssagen 110). [2]) Etwas anderes ist es, wenn in einem Märchen vom Totengräber und Totenkopf (Müllenhoff, Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg 172, Nr. 236), der Gast trinkt, ißt und raucht: denn hier ist der Ton überhaupt mehr gemütlich als schauerlich.

die aus den früheren Stadien der Sagen stammen, aus der Makarius- oder aus der Spielerlegende. Ich glaube, ja. Der Geist des erschlagenen Komthur benimmt sich zwar im ganzen würdig, erniedrigt sich nicht ‚dapffer zu essen', beachtet aber trotzdem die albernen Reden des Bedienten und nickt zur Antwort mit dem Kopfe: 586 b Catalinon: ‚Pues ¿los muertos comen? di. Por señas dice que sí.' 586 c „¿Está bueno? ¿Es buena tierra la otra vida? ¿Es llano ó sierra? ¿Prémiase allá la poesia?' (Criado:) ‚A todo dice que si con la cabeza.' Diese Geschmacklosigkeit erklärt sich am ehesten aus einer analogen Situation des unmittelbaren Vorbildes. Und die burlesken eben angeführten Fragen Catalinons, die sich wie eine Parodie auf die Geisterszene in Hamlet I, 5 lesen, finden ihre Entsprechung in des Leontius Lästerreden, die wiederum die ursprünglich so tief wehmutsvolle Würde der Makariuslegende travestieren. Sonst bietet der Burlador natürlich keine Anklänge an die ernsten Fragen, die als Grundton aus allen früheren Fassungen durchklingen. Denn Don Juan ist durchaus kein Lebensphilosoph, sondern ein großer Lebenskünstler und dies ist ein Zug, der dem Burladordichter in Leontius nicht vorgebildet worden war. Es fand da ein Vorgang statt, wie er auch sonst bei der Entstehungsgeschichte von Sagen zu beobachten ist. So wie der Vorläufer des Ewigen Juden mit Ahasver wohl viele Züge teilte bis auf den wesentlichsten, den des Judentums, der wahre Gehalt der Sage sich aber erst dann zur Geltung brachte, als zum Träger der wandernden Unruhe ein Mitglied des Judentums geworden war, so blickt auch der Liebesfrevler Don Juan auf einen ganz anders gearteten Frevler zurück. Was aber Don Juan zu Don Juan stempelt, das hat sein Dichter, der sonst viel und ungeschickt zusammenstoppelte, nicht außerhalb seines Vaterlandes vorgefunden. Darum muß man auch, im Gegensatz zu den früheren Übertreibungen, die auf den „echt spanischen", auf den Nationalcharakter der Gestalt so viel Gewicht legten, nun den nordischen Ursprung der Sage nicht allzustark betonen. Die Umrisse, die äußere Struktur, die einzelnen Bestandteile der Handlung kamen von außerhalb: Don Juans Seele ist der Sage erst von Spanien eingehaucht worden.

Zur Datierung von Platens „Aphorismen“.

Von

Rudolf Schlösser (Jena).

Im dritten Bande seiner Platen-Ausgabe (S. 242 ff.) hat C. Chr. Redlich eine Anzahl von „Aphorismen, besonders über dramatische Kunst“ veröffentlicht, die zu dem Reifsten und Besten dieser Art gehören, was wir von dem Dichter besitzen. Redlichs Ansetzung der kleinen Sammlung auf das Jahr 1824 scheint auf den ersten Blick vollkommen einwandfrei: die Aphorismen stehen im Original am Ende von Platens letztem vorvenezianischen Tagebuch, das am 21. August 1824 abgeschlossen wurde (Ausgabe von Laubmann-Scheffler II, 623 ff.). Trotzdem scheint mir die Datierung der Nachprüfung zu bedürfen, und da es nicht gleichgültig sein kann, ob die Aphorismen vor oder nach einem so entscheidenden Wendepunkt entstanden sind, wie Platens venezianische Reise ihn darstellt, so möchte ich der Frage, namentlich auch in Rücksicht auf die bevorstehende Platen-Ausgabe von Koch und Petzet, im folgenden etwas näher treten.

Als Ausgangspunkt dient mir dabei folgende gütige Mitteilung Erich Petzets: „Die Aphorismen schließen in der Handschrift unmittelbar an den Eintrag vom 21. März 1824 an; dieser Eintrag schließt unten auf der Seite, auf der nächsten oben kommen die Aphorismen. Hier entspricht also der Druck [bei Laubmann-Scheffler II, 642 f.] genau der Handschrift. Übrigens bilden die Seiten der Aphorismen in der Handschrift gleichzeitig die letzten Blätter des Bandes; nur die drei letzten sind leer geblieben.“

1. Ich setze zunächst den Fall, Platen hätte die Aphorismen auf die letzten Blätter des Tagebuch-Bandes niedergeschrieben,

während er vorn noch irgendwo bei seinen Aufzeichnungen stand. Alsdann wäre es aber ein höchst seltsamer, geradezu unglaublicher Zufall, wenn der vor den Aphorismen noch freie Raum für die Aufnahme der weiteren vorvenezianischen Tagebuch-Notizen genau so gereicht hätte, daß der Text aufs Haar vor den Aphorismen schloß. Wir dürfen von dieser Möglichkeit also wohl unbedenklich absehen.

2. Somit, wird man zunächst weiter schließen wollen, werden die Aphorismen eben in unmittelbarem Anschluß an den letzten Tagebuch-Eintrag vom 21. August 1824 niedergeschrieben sein. Aber dieser Eintrag, der im Druck gut eine halbe Seite füllt, beginnt mit den Worten: „Der Morgen der Abreise ist angebrochen. In einer Stunde werde ich nach Nürnberg fahren." Daß Platen in dieser letzten Stunde noch Sammlung und Muße gefunden haben sollte, außer seinen letzten Notizen noch eine Reihe sauber und klar formulierter, durchaus nicht einfacher Gedanken niederzuschreiben, oder selbst nur nach einem schon vorhandenen Entwurf zu kopieren, erscheint gänzlich ausgeschlossen. Daß die Abreise sich nicht etwa verzögerte, geht aus S. 649f. hervor, wo zwar als Termin der Abreise infolge Druck- oder Schreibfehlers der 24. August angegeben ist, aus allem folgenden aber in Verbindung mit der Überschrift „Landshut, 24. August 1824" sich der 21. als richtiger Zeitpunkt ergibt.

3. Daß die Aphorismen während der Hin- und Rückreise nach Venedig oder in Venedig selbst entstanden sein sollten, ist höchst unwahrscheinlich, weil das ausführliche Tagebuch den Dichter mit tiefgehenden Interessen ganz anderer Art beschäftigt zeigt. Noch weniger ist damit zu rechnen, daß er während der Reise die Aphorismen aus einer schon vorhandenen Handschrift abgeschrieben habe.

4. Den frühesten möglichen Termin für die Niederschrift gäbe demnach der Aufenthalt ab, den Platen auf seiner Rückreise vom 19. November bis Ende Dezember 1824 in München nahm (Tagebuch II, 731, 735). Aber auch damit ist schwerlich zu rechnen, denn Platen, der bei seiner Abreise nach Venedig auf leichtes Gepäck derartig bedacht war, daß er selbst Volkmanns Führer nur in handschriftlichen Auszügen mitnahm und außer dem Neuen Testament und einem italienischen Konversationsbuch auf alle Bücher verzichtete (Tagebuch II, 640), wird aller Wahrscheinlichkeit nach das unnütze vorvenezianische Tagebuch in Erlangen zurückgelassen haben.

5. Die Möglichkeit, dieses Tagebuchs wieder habhaft zu werden,

bot sich ihm erst, als er sich vom 30. Dezember 1824 bis zum 1. Januar 1825 wieder in Erlangen befand. Am 2. Januar saß er bereits wegen Urlaubsüberschreitung in Nürnberg im Arrest. Dorthin mag er das Tagebuch mitgenommen oder nachgesandt erhalten haben (Tagebuch II, 746 ist von nachgeschickten Büchern die Rede) und während der anfänglichen 10 tägigen oder der späteren vierwöchentlichen Kasernenhaft, wo Mangel an Schreibmaterial leicht eintreten konnte, die Aphorismen auf die leergebliebenen Blätter niedergeschrieben haben (Tagebuch II, 745 ff.). Es lag dies um so näher, als er sein neues, mit der Reise nach Venedig begonnenes und noch nicht vollgeschriebenes Tagebuch offenbar nicht zur Hand hatte: es ist während der ganzen Nürnberger Zeit nicht benutzt worden, wohl aber unmittelbar vorher und nachher. Eine außerordentlich starke Stütze erhält unsere Auffassung der Dinge durch die innige Verwandtschaft der Aphorismen mit dem Nürnberger Aufsatz „Das Theater als ein Nationalinstitut betrachtet“ (Redlich III, 214 ff.) und, worauf mich Petzet freundlich aufmerksam gemacht hat, durch die auffallende Übereinstimmung des Aphorismus 7 mit Platens Brief an Fugger über die Oper, Nürnberg, 10. März 1825 (Minckwitz, Platens poetischer und literarischer Nachlaß I, 214, vgl. Tagebuch II, 747 f.). Wie dieser Brief, so gehört auch das „Theater als Nationalinstitut“ in die Zeit von Platens zweitem, vierwöchentlichen Kasernenarrest (etwa letzte Februar- und drei März-Wochen, s. Tagebuch II, 746, 748); dorthin möchte ich auch die Aphorismen verweisen, die wohl als eine Vorarbeit zum „Theater“ zu fassen sind. Die letzte noch übrige Möglichkeit, den vorvenezianischen Ursprung der Aphorismen dadurch zu retten, daß man sie als Nürnberger Ausarbeitung oder Abschrift eines älteren Konzepts faßte, scheint mir zu fernliegend, um irgendwie ernstlich in Betracht zu kommen.

Welche Folgerungen sich aus der Umdatierung der Aphorismen auf Anfang 1825 ergeben, gedenke ich in größerem Zusammenhang darzulegen.

Besprechungen.

Keußler, Gerhard von, Die Grenzen der Ästhetik. Leipzig bei Hermann Seemann Nachfolger. 1902. 165 S. 8°.

Das Buch zerfällt in einen „Eingang“, einen dreiteiligen „Hauptgang“ und einen „Ausgang“. Der Hauptgang untersucht die Grenzen der Ästhetik nach drei Richtungen hin. Im ersten Teil werden ihre Grenzen mit benachbarten Wissenschaften und die hier sich ergebenden gegenseitigen Anregungen behandelt: fast durchweg erweist sich die Ästhetik als den empfangenden Teil, Anregungen von ihr erhält nur die Kunst und ihre Geschichte. Verfasser führt nun auf, was Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften bisher für die Ästhetik geleistet zu haben behaupten, er kritisiert diese Leistungen und spricht seine Ansicht darüber aus, wo die Ästhetik noch etwas von diesen Wissenschaften hoffen darf. Der zweite Teil sucht den Gegenstand der Ästhetik abzugrenzen. Auch hier erhalten wir einen Überblick über alles, das bisher in der Ästhetik behandelt worden ist, und dazu kritische Bemerkungen des Verfassers. Er führt unter anderem aus, wie in verschiedenen Zeiten verschiedene Künste im Vordergrund der Betrachtung stehen und dann auch die allgemeinen Lehren der Ästhetik bestimmen, wie in der Zeit zwischen Baumgarten und Schiller ein Panplastizismus herrschte, während wir in anderen Zeiten einen Panpoetismus finden. Er geht dann ganz lehrreich auf die Frage der Allkunst ein, behandelt weiterhin das System der Künste und gibt Andeutungen über die ihm richtig scheinenden Einteilungsprinzipien, ohne sie jedoch im praktischen Versuch zu erproben. Der letzte Teil geht dann auf die Frage ein, wieweit die Ästhetik bindende Normen aufzustellen vermag; Verfasser weist hier mit Nachdruck auf das historisch Bedingte der ästhetischen Gesetze hin.

Keußler streift also auf seinen 165 Seiten eine große Menge von Problemen, und es ist völlig unmöglich, hier auf das einzelne einzugehen. Mir macht das Buch den Eindruck, daß Verfasser es zunächst für sich und einen Freundeskreis niedergeschrieben hat, als eine Übersicht und Zusammenfassung mannigfach gepflogener Erwägungen; jedenfalls würde es für diesen Zweck ganz geeignet sein. Für den fremden Leser aber scheint mir bei dieser aphoristischen Behandlung nicht viel herauszukommen. Zur ersten Einführung ist das Buch unbrauchbar: wer nicht schon einige Kenntnisse von den behandelten Dingen hat, wird sich durch diese bunte Menge nicht immer ganz präzis gefaßter und nicht immer in strenger Ordnung aneinandergereihter Gegenstände verwirrt fühlen. Dem Fachmann anderseits werden die beigebrachten Tatsachen bekannt sein, er wird hie und da auch wohl Widerspruch gegen die Angaben des Verfassers erheben, z. B. gegen den Satz, daß heute die Psychologie mehr und mehr die Beherrschung ihres Gebiets der Physiologie übergebe (S. 25); wo der Verfasser selbst Stellung

nimmt, wird der Fachmann meist eine genauere und ausführlichere Begründung wünschen. Es sei aber ausdrücklich hervorgehoben, daß manche kritische Bemerkungen mir trotz ihrer Kürze schlagend erscheinen und daß auch positiv anregende Gedanken nicht fehlen.

Verfasser braucht mehrfach Ausdrücke, die mir wenigstens bisher nicht bekannt waren; ich habe mir notiert: der Wertstieg (S. 10), der Auslös (S. 12), Irrsichten (S. 12), der Ablös (S. 30), die Inerz (S. 51; doch wohl inertia), Vorzug und Nachzug (S. 131). Manche dieser Ausdrücke wird man, wenn man sich nicht durch den ersten Eindruck der Fremdheit abstoßen läßt, als ganz bequem und praktisch anerkennen; unter „Auslös" würde ich freilich meinem Sprachgefühl nach den auslösenden Reiz verstehen, während Verfasser damit wohl den Vorgang der Auslösung meint.

Würzburg. Hubert Rötteken.

Vogt, Oskar, ‚Der goldene Spiegel' und Wielands politische Ansichten. Berlin, Verlag von Alexander Duncker 1904. XII, 101 S. 8°. Mk. 3. – Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, herausgegeben von Franz Muncker, XXVI. Band.

Vogts gründliche und ergebnisreiche Untersuchung über Wielands politische und soziale Anschauungen liefert einen namhaften Beitrag zu der in neuester Zeit mit immer größerem Eifer betriebenen Wielandforschung. Den Ruhm eines weitschauenden, großzügig angelegten Politikers vermag diese Schrift, so wohlwollend auch das Urteil gehalten ist, dem großen Meister der Ironie und Satire kaum zu sichern. Das schwächliche Vermittlungssystem und der häufige von äußeren Zufälligkeiten beeinflußte Wechsel der jeweiligen Anschauungen tun ihm Abbruch. Man glaubt den alten Cicero vor sich zu haben, mit dem er ja auch hinsichtlich des Charakters sowie der Schriftstellerei und deren Tendenz merkwürdige Ähnlichkeiten zeigt (vgl. mein Progr. 1896, S. 34, Anm. 1). Nichtsdestoweniger aber fördert dieselbe manch treffliche und beachtenswerte Ansicht des Dichters zutage und hat namentlich das unbestrittene Verdienst, den Vorwurf der Vaterlandslosigkeit, der auch gegen Wieland erhoben wurde, glänzend widerlegt zu haben, indem sie nachweist, daß W. regen Anteil an der geistigen und politischen Entwicklung unseres Volkes nahm. Da dieser auch für die Zustände bei anderen Nationen ein offenes Auge hatte, suchte er sich, gleichweit entfernt von übertriebenem Patriotismus, patriotischem Entusiasmus und nationalem Dünkel, wie von Mangel an wahrer Vaterlandsliebe, die vorurteilsfreie Objektivität gegenüber einseitiger Beschränktheit zu wahren. In diesem Sinne nennt sich W. einen Kosmopoliten, ein Ausdruck, mit dem er keineswegs sich zu einem farblosen internationalen Weltbürgertum bekennen wollte (S. 98 f.). Diese Stellungnahme des Dichters zu den damals brennenden politischen, sozialen und auch religiösen Fragen machte Vogt zum Gegenstand seiner Untersuchung. Es ist ein großes Stück Arbeit, den umfangreichen Stoff zu sammeln, zu sichten, übersichtlich und anziehend zu gestalten. Um so größer das Verdienst, wenn die Aufgabe als glücklich

gelöst bezeichnet werden kann: Der Verfasser ist in W.s Werken gründlich zu Hause, beherrscht die einschlägige Literatur und versteht es, den spröden Stoff, im ganzen zweckmäßig und übersichtlich gruppiert, in klarer und lebensvoller Sprache darzubieten.

In voller Erkenntnis der Schwierigkeiten hinsichtlich der Bewältigung des ungeheuren Materiales glaubte der Verfasser (S. IX) den gangbarsten Weg darin zu finden, daß er seiner Untersuchung den ‚goldenen Spiegel' zugrunde legte. Dieser Roman bildet also gleichsam den Kristallisationspunkt, dem alles zustrebt, um bestimmte Form anzunehmen. Was vorwärts und rückwärts liegt, wird mit Rücksicht auf die in diesem politischen Glaubensbekenntnisse niedergelegten Anschauungen geprüft. Der Verfasser geht in der Weise vor, daß er in dem ersten besonderen Teile (S. 1–33) den goldenen Spiegel und dann auf dieser Grundlage weiterbauend im zweiten (S. 34–101) die politischen Ansichten Wielands im allgemeinen behandelt. Daraus erklärt sich der Doppeltitel ‚Der goldene Spiegel und Wielands politische Ansichten', der mir, abgesehen von einer gewissen sprachlichen Härte auch sachlich nicht ganz zutreffend zu sein scheint. Denn der Verfasser grenzt (S. IX) seine Untersuchung so ab, daß sie sich auf die Zeit von 1758–1789 erstreckt, anderseits greift er aus sachlichen Gründen weit über diese Abgrenzung hinaus, so daß man auch noch mit W.s Ansicht über die Ereignisse in Frankreich, über die Auflösung des deutschen Reiches usw. bekannt wird. Das Jahr 1758 nimmt der Verfasser an, weil Wieland seine Wirksamkeit für das öffentliche Wohl von diesem Jahr an rechnet (S. IX). Wenn aber dennoch (S. VIII) der Satz aus W.s Schulheft ‚Athei non sunt tollendi e republica' als erste politische Äußerung erwähnt wird, so durfte die Kundgebung vaterländischer Gesinnung, die sich in dem warmen Appell an die deutsche Nation im Hermann (I, 12–27) ausspricht, keinesfalls übergangen werden.

Die Schmach des deutschen Volkes, die Erniedrigungen, die sich Hermanns ‚abgeartete' Enkel von Frankreich gefallen ließen, preßten dem Achtzehnjährigen bittre, herbe Worte aus:

Damals floß noch in deutschen Adern das Blut der Helden,
Unvermischt, in durch Tugend und Arbeit abgehärteten Gliedern,
Ungewohnt, unter dem Joche der Laster und fremden Sieger
Freygeborne Nakken zu beugen, miskenten sie damals
Die entkräftende Wollust, und ohne Lorbeer zu streiten.
Möchten euch nur unwürdige Enkel Herkulischer Väter,
Sclavische, möchten euch nur die muthigen Seelen beleben,
Welche damals in weiblichen Leibern viel mänlicher würkten,
Und viel lieber ihr reines Blut aus eigenen Wunden
Quellen sahn, als die Knechtschaft im Arme der Siegenden fühlten!
Alsdenn würde der Gallier nicht in euern Bezirken
Ungestraft herschen, und den ohnmächtigen Wiederstand hönen,
Alsdenn würde noch euer Ruhm bey entlegenen Völkern
Unbegrenzt sich verbreiten, und Könige vor ihm erzittern.
Höret mich, Deutsche, und lernet aufs neu wie Helden empfinden,
Und wie Helden auf dornichten Pfaden zur Ewigkeit dringen.

Um eine sichere Basis für die Beurteilung des Romans, sowie der daraus zu ziehenden Folgerungen zu gewinnen, beschäftigt sich der Verfasser in der Einleitung (S. 1–6) mit der Absicht, in der das Werk verfaßt wurde. Diese war nach seiner Ansicht zunächst rein äußerlich: Wie Wieland nicht auf Grund wissenschaftlicher Qualifikation, sondern als der berühmte Dichter des Agathon nach Erfurt berufen wurde, so sollte ihn jetzt, da ihm die Zustände dort unleidlich zu werden anfingen, der neue Roman für eine Professur in Wien empfehlen. In Josef II. erblickt der Verfasser das Ur- und Vorbild Tifans und bringt auch an geeigneten Stellen zahlreiche Belege für diese Behauptung. Der Roman beruht also auf praktischer Grundlage und behandelt aktuelle Fragen. Dementsprechend nimmt Vogt mit gutem Grunde Stellung gegen Herchners Urteil, der den Roman für ein völlig von der Cyropädie abhängiges Literaturerzeugnis hält und führt dieses m. E. auf das richtige Maß zurück. Ebenso richtig bezeichnet Vogt die eingeflochtenen utopischen Elemente als bloße dichterische Zugaben, die formellen Zwecken, in erster Linie der Kontrastierung dienten. Für den Ernst der Dichtung, sowie für die Behandlung zeitgemäßer Probleme sind überzeugende Beweise beigebracht: Aussprüche W.s über den Roman während der Abfassung und dann sehr interessante aus der Zeit der französischen Revolution, ferner seine Kritik anderer Werke ähnlichen Inhalts, die er im Gegensatz zu dem seinigen als Träume bezeichnet und schließlich Urteile berühmter Zeitgenossen; darunter befinden sich neben Dichtern und Gelehrten Josef II., der Erbprinz von Weimar und dessen Mutter Amalia.

Mit diesem Nachweis, daß der Roman die zeitgenössische Politik zum Gegenstand hat, ist zugleich dargetan, daß er ein Staatsroman ist. In Wirklichkeit enthält auch der zweite Abschnitt (S. 6–10), der diese Frage behandelt, keine weitere Begründung, sondern nur die Forderung, daß er auch unter diese Gattung eingereiht werde. An die Besprechung der beiden Arten der Staatsromane – der idealen in Platos Staat und Thomas Morus' Utopia und der realen in Xenophons Cyropädie, Fénelons Télémaque, sowie Hallers Usong – knüpft sich eine ästhetische Würdigung des Usong im Vergleich zum goldenen Spiegel, die durchaus zu W.s Gunsten ausfällt und mit Recht verlangt, in den Darstellungen über Staatsromane Wieland an Hallers Stelle zu setzen oder ihn doch wenigstens als letzten Vertreter der realen Richtung anzufügen.

Der dritte Abschnitt ‚zum Inhalt' (S. 10–21) gibt die Gliederung des Romans in einen positiven und negativen Teil, das ist die Mißwirtschaft in Scheschian bezw. Tifans Idealreich, nebst einer sehr gedrängten Inhaltsangabe und sodann den Versuch, die wichtigsten historischen Anspielungen aufzudecken. Die Hinweise auf die Verhältnisse des deutschen Reiches, sowie auf die betrübenden Zustände in Frankreich, namentlich auf die Maitressenwirtschaft, sind in der Mehrzahl unverkennbar. Daß Vogt nach dem früher Gesagten in dem Idealkönig Tifan eine Reihe von Zügen aus der Regententätigkeit Josefs nachweist, ist selbstverständlich; auch für Friedrich den Großen, der den Dichter zum Cyrus begeisterte, findet er einige. Über Einzelheiten wird man wohl verschiedener Ansicht sein können. Nicht beitreten kann

ich Vogts Vermutung, daß W. habe auch an Katharinas von Rußland berüchtigte Reisen gedacht, wenn von Günstlingen die Rede sei, die dafür Sorge tragen, „daß die königlichen Augen nirgends durch den Anblick des Mangels, der Nacktheit und des Elends beleidigt werden möchten". Katharinas Reisen in Südrußland – und diese können nur gemeint sein – fallen später: Die berüchtigte Täuschung, der Hervorzauberung der „Potemkinschen Dörfer" auf Taurien spielte sich im Jahre 1787 ab. Sollten auch wirklich in den ersten Regierungsjahren der Kaiserin ähnliche Manöver in kleinerem Maßstabe stattgefunden haben, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, daß sich die Kunde hiervon so schnell über den Kontinent verbreitete aus einem Lande, über dessen innere Vorgänge wir heute trotz des guten Zeitungswesens oft noch mangelhaft unterrichtet sind. Übrigens wird erfahrungsgemäß bei jedem Fürstenbesuch aufgeputzt und die nackte Wirklichkeit sieht ein Fürst selten oder nie.

Beachtenswert ist der Nachweis für die Anspielungen, die W.s eigene Person betreffen. Der Dichter scheint eine Apologie seiner Schriftstellerei beabsichtigt zu haben, indem er vornehmlich seine Stellung zu Rousseau (S. 15—19) und Voltaire (S. 19—21) näher kennzeichnet. Gemeinsam mit Rousseau ist ihm die Anklage der bestehenden Verhältnisse, im schroffen Gegensatz aber zu jener Anschauung, daß die Kultur ein willkürliches Abirren von der Natur sei und zum Verderben führe, vertritt er die Ansicht, daß die Kultur vermöge des dem Menschen innewohnenden Fortbildungstriebes Segen bringe, sofern er nur jedem Übermaß mittels der Vernunft Einhalt gebietet. In der Episode von dem lebenslustigen, glücklichen Völkchen, das alle Genüsse und Segnungen der Kultur gekostet, ohne die schädlichen Wirkungen zu verspüren, eben weil es das Zuviel meidet, erblickt Vogt den Höhepunkt der Polemik gegen Rousseau. In Kador, dem es im Gegensatz zu den anderen Philosophen, die nur ihrer Spottsucht fröhnen, ernst um die Wahrheit ist, glaubt der Verfasser Wieland bezw. Voltaire erkennen zu dürfen. Auf die inneren Gegensätze zwischen den beiden Dichtern eingehend, hält er die Bezeichnung ‚deutscher Voltaire' höchstens für die äußere Stellung in dem Kampf um den Fortschritt, für die publizistische Vielseitigkeit und die satirische Gesamtrichtung angezeigt, nicht für innere Geistesverwandtschaft und führt auch vernichtende Urteile W.s über den Zynismus des Franzosen an.

Über die beiden nächsten Kapitel, ‚Quellen' (S. 22—24) und ‚Entstehung' (S. 24—29) kann ich mich kurz fassen. Auf Quellenuntersuchung läßt sich der Verfasser nicht ein, er stellt nur fest, daß der Roman eine große Kontamination sei. Die umfangreiche Kritik gegen Herchner, im wesentlichen eine erweiterte Wiederholung, ebenso die schon aus chronologischen Gründen zu verneinende Frage der Abhängigkeit von Hallers Usong wären zweckmäßiger an den früheren Stellen zum Abschluß gebracht worden. Den letzten Anstoß zu dem Roman erhielt W. nach Vogt durch Merciers „L'an deux mille quatre cent quarante", denn die Idee verfolgt er durch die Anführung verschiedener Pläne und Versuche bis in die Schweizer Zeit. Diese Darlegung erzeugt bei mir den Eindruck, als ob W. ursprünglich sich mit dem Gedanken getragen, ein patriotisches Werk zu schaffen; viel-

leicht plante er den ihm für Cyrus vorschwebenden Helden Friedrich in ungebundener Rede zu verherrlichen, ähnlich wie er die für das Epos bestimmte Erzählung von Araspes und Panthea selbständig ausarbeitete. Erst mit zunehmender Erfahrung und tieferer Erkenntnis der politischen Gebrechen gesellte sich das satirische Moment hinzu, wie z. B. der Titel eines Planes Lucien le jeune zeigt.

Hinsichtlich der Form (30—33) macht Vogt auf die starke Abhängigkeit von dem jüngeren Crébillon aufmerksam, aus der er auch die freieren sinnlichen Szenen erklärt; ferner bespricht er verschiedene technische Mittel: die Vorspieglung, als sei der Roman die Übersetzung einer scheschianischen Handschrift, von Crébillon vorgebildet und auch von Haller benutzt, die Randbemerkungen mit dem Zweck des Dichters Meinung zu verschleiern, die Kontrastwirkung, besonders die Umkehrung des sogenannten Skythenmotivs und schließt mit einigen Bemerkungen über die stilistischen Schwächen und Vorzüge der Wielandischen Prosa.

Der zweite Teil der Abhandlung, der sich mit W.s politischen Ansichten befaßt, ist nach folgenden Gesichtspunkten behandelt: Ursprung, Zweck und Wesen des Staates, die Verfassungsfrage, Verhältnis von Obrigkeit und Untertan, Volksbildung, Stände, Volkswirtschaft und Staatsverwaltung, Religion, W.s kosmopolitische und patriotische Gesinnung. Vorausgeschickt ist aber eine Würdigung der physischen und psychischen Eigenschaften des Dichters, eine Parallele mit dem sanften, zurückhaltenden Erasmus, um dessen unentschiedene, stets ausgleichende Haltung in politischen Fragen verständlich zu machen (S. 34—37).

In der Frage über den Ursprung des Staates hält es W. nach Vogts Darlegung (S. 37—42) nicht mit dem Utopisten Rousseau, sondern wie Iselin mit dem auf realer Grundlage fußenden Montesquieu. Der Geselligkeitstrieb entriß den Menschen dem unwürdigen Urzustand und führte ihn seiner wahren Bestimmung entgegen, so glücklich als möglich zu sein. W. hält also an der aristotelischen Anschauung fest, daß der Mensch ein ζῷον πολιτικόν sei. Im Gegensatz zu Platos Anschauung, daß die Sonderinteressen der Familie ungünstig auf die Gesamtheit zurückwirkten, erachtet er gesunde Familienverhältnisse als ein Glück für den Staat. Dieser seinem Wesen nach ein natürlicher Organismus darf wie die Natur keine Sprünge machen. Er erheischt feste Gliederung und strenge Unterordnung zur Herbeiführung des gemeinsamen Endzweckes; daher tritt W. entschieden für Sonderung in Stände und für eine starke Zentralgewalt ein. Ein Staat im Staat wie beim deutschen Reich oder korporative Selbständigkeit der Zünfte stehen im Widerspruch mit dem Wesen des Staates (Josef II.!). Die Behandlung der Ständefrage im goldenen Spiegel, nach Vogt ganz von dem literarischen Vorbild Fénelons abhängig, steht allerdings mit der Forderung im Widerspruch, daß die Unterschiede nicht allzugroß sein sollen. Auch in dieser Beziehung macht W. eine Wandlung durch. Während er noch die Aufhebung des französischen Adels bedauert und lieber eine Reform im Sinne der englischen Verfassung gesehen hätte, ist er später für die Aufhebung aller Standesunterschiede (S. 76—79). Der oberste Zweck des Staates ist das Glück des ein-

zelnen; das selbstische Prinzip bringt er wie in der Ethik auch in der Politik mit dem wohlwollenden in Harmonie: Das Wohl des einzelnen ist mit dem der Gesamtheit so eng verknüpft, daß diese immer der höher stehende Begriff bleibt und somit das Recht des einzelnen da seine Grenzen findet, wo es mit dem Höheren des Staates zusammenstößt. Die Aufgabe des Staates ist theoretisch ein ewiger Friede, praktisch genommen, innere Freiheit und äußere Unabhängigkeit.

Die Verfassungsfrage prüft Vogt (S. 42—55) hauptsächlich im Zusammenhalt mit Hobbes, Locke, Rousseau und Montesquieu. Im goldnen Spiegel zeigt sich W. als Anhänger des despotisme eclairé, aber vermittelnd zwischen Hobbes und Locke, zwischen Absolutismus und Volksrechten, gesteht er gemäß seiner Stellung zu Contrat social dem Volk eine Art Vertretung zu, insofern er ihm zwar keine Initiative, wohl aber wichtige Prohibitivbefugnisse einräumt, die es unter Umständen mit Gewalt verfechten darf. Zur Dreiteilung der Gewalten im Sinne Montesquieus oder zum Rechtsstaat Rousseaus mit repräsentativen Formen vorzuschreiten, dazu kann er sich noch nicht verstehen. Wie W. zu dieser eigenartigen Staatsform kam, macht uns Vogt aus des Dichters Vergangenheit klar. In der Schweiz ward W. Anhänger der Republik — denn daß er es schon vorher war, bezweifle ich aus manchen Gründen — kehrte ihr aber um die Mitte der sechziger Jahre den Rücken. Vogt nimmt wohl mit Recht das Jahr 1765 an, in welchem Rousseau aus Genf vertrieben wurde. Anderseits war ihm Stadions Absolutismus verhaßt und so kam er zu der niemand befriedigenden und praktisch undurchführbaren Halbheit, auf die Vogt wohl hätte hinweisen dürfen. Wenn er auch infolge seiner Amtsentsetzung als Prinzenerzieher (1775) gekränkt den amerikanischen Freiheitskämpfern zujubelte, so ist er doch 1777 in seiner Schrift über das göttliche Recht der Obrigkeit wieder ausgesöhnt. Die Revolution änderte seinen Standpunkt. Jetzt sieht er mit Locke in der englischen Verfassung das Heil und im Sinne Montesquieus tritt er für die Dreiteilung der Mächte ein. Er ist für die konstitutionelle Monarchie, aber unter Betonung einer starken Zentralgewalt. An der Entwicklung der Dinge in Frankreich nimmt er lebhaften Anteil und hält die Republik für ein Unglück. Merkwürdig klingt jetzt das Lob auf die Reichsverfassung gegenüber der früheren Satire auf deutsche Verhältnisse. Vogt erklärt es mit einer gewissen Vornehmheit der Gesinnung als das besonnene Urteil eines konservativen Mannes, der in der Zeit der Leidenschaft ein offenbares Übel nicht noch verschlimmern wollte. Kaum waren unter dem Direktorium die Verhältnisse ruhiger, da nimmt er seinen alten Standpunkt ein. Und wiederum unter der Wucht der Ereignisse, als durch die Gründung des Rheinbundes das Reich in Trümmer ging und Preußen, auf das er seine Hoffnungen gesetzt, ohnmächtig darniederlag, da fand er nochmals warme Worte für die alte Verfassung. Seiner inneren Überzeugung nach war meines Erachtens W. immer ausgesprochener Absolutist, ließ sich aber durch die Ereignisse zu Zugeständnissen nötigen, die er hinterher in unmännlicher Weise widerrief.

Das Verhältnis von Obrigkeit und Untertan, vor der verfassungsmäßigen Regelung eine viel erörterte staatsrechtliche Frage, fand auch von

seiten W.s eine eingehende Würdigung. Aus Vogts gründlicher Darlegung (S. 55—69) hebe ich nur die Hauptgesichtspunkte heraus. Das Verhältnis des Fürsten zum Volk beantwortet der aufgeklärte Absolutismus dahin, daß er ein Vater sein soll. Schwerer fällt W. die andere Frage: welches Recht verleiht Anspruch auf den Tron? Natur- oder Erbrecht? Während er im Cyrus die platonische Anschauung vertrat, nicht Geburt, sondern Tugend und Wissen mache den König, legt er im goldnen Spiegel den Nachdruck auf die Erblichkeit, wenn er auch dem König die Pflicht zuweist, sich für sein hohes Amt vorzubereiten und auszubilden. Noch stärker hervorgekehrt findet der Verfasser diesen Standpunkt in dem Aufsatz „über das göttliche Recht der Obrigkeit oder über den Lehrsatz, daß die höchste Gewalt in einem Staate durch das Volk geschaffen sei", worin er nicht, wie andere, einen Bruch, sondern eine folgerichtige Weiterbildung der bisherigen Ansicht erblickt, insofern an der Ironisierung des ius divinum gezeigt werde, daß die philosophische Forderung der Persönlichkeit neben der historischen des Erbrechtes auch eine Realität sei. W. strebe also hierin eine Versöhnung beider Prinzipien an und richte sich gegen den Zynismus der französischen Aufklärung und Rousseaus Volkssouveränität. Zur Zeit der Revolution wird das Verhältnis bestimmter: „Die Obrigkeit ist göttlichen Rechtes, nicht sofern sie die Verantwortung Gott gegenüber trägt, sondern insofern sie eine von Gott gewollte sittliche Einrichtung ist, nach der zugleich auch die Menschenrechte ebenso iure divino vom Volk ererbt sind. Darum ist es praktisch genommen in erster Linie das Volk, dem die Obrigkeit Rechenschaft geben muß." Diese staatsrechtlichen Fragen bespricht Verfasser ausführlicher mit Rücksicht auf Rousseau, Hobbe, Locke, um W.s Eklektizimus darzutun.

Hinsichtlich der Rechte und des Pflichtverhältnisses der Untertanen hat W. im ganzen klare und bestimmte Vorstellungen, um die Frage aber, wann das Volk von dem Rechte des Widerstandes Gebrauch machen darf, sucht er mit Frasen herumzukommen. Auch hinsichtlich des Gehorsams findet man wenig, nur daß er den blinden Gehorsam verwarf; mit der Verfassung regelte sich das Verhältnis von selbst. Als unantastbare Grundrechte fordert er Denk- und Gewissensfreiheit und das Recht der freien Meinungsäußerung; von den französischen Menschenrechten und der Volksgleichheit Rousseaus dagegen will er nichts wissen. Im Großstaat, dem er den Vorzug vor Rousseaus Kleinstaat gibt, hält er sie überhaupt für praktisch undurchführbar. Für das Maß der Gleichheit ist der Staatszweck entscheidend, wie denn das Maß der politischen Freiheit sich nach der politischen Reife und Gesundung des Volkes richten muß.

Als Aufklärer fühlte sich W. als Lehrer der Nation und sein Wunsch war, daß allmählich richtige Begriffe bis zum gemeinen Mann sich durchringen, umsomehr als eine gute Volksbildung (S. 64—76) ihm als die wesentlichste Stütze der Verfassung erschien. Aber das Wissen ist ihm nur von relativem Werte: ein Segen für den Weisen, ein Fluch für Toren. Dem Volke ist daher nach W.s Anschauung nicht immer mit der Wahrheit gedient. Dieser Zweckmäßigkeitsstandpunkt zog ihm von seiten der Gegner den Vorwurf der Volksverdummung zu, gegen den der Verfasser ihn in Schutz nimmt,

namentlich Jakobi gegenüber. Im Gegensatz zu Rousseau, der sich eine gleichmäßige Förderung aller zum Ziele setzt, kommt im goldenen Spiegel ein konservativ-aristokratisches Element zur Geltung. Nur den oberen Ständen ist eine sorgfältige Erziehung zugedacht, von den übrigen Klassen, denen ein entsprechendes Maß von Kenntnissen zuteil wird, sollen nur die talentvollsten Kinder auf Staatskosten höheren Unterricht genießen. Adel, Priester und Lehrer sollen besonders sorgfältig ausgebildet werden, die Priester in Seminarien unter Staatsaufsicht. Für die Lehrer wird auch eine gerechte materielle und soziale Stellung verlangt, für die Schule Trennung von der Kirche und Umwandlung der Klosterschulen in weltliche. Ebenso fordert er die Muttersprache als ersten Unterrichtsgegenstand und für die Frauen bessere Bildung und Erziehung in nationalem Geiste.

In dem Kapitel ‚Volkswirtschaft und Staatsverwaltung' (S. 79—85) zeigt Vogt, daß W. in dem Kampfe zwischen Physiokraten und Merkantilisten einen eklektischen Standpunkt einnahm. Eine gleichmäßige Förderung von Ackerbau, Handwerk und Handel, überhaupt einen gesunden Mittelstand soll sich ein Staat angelegen sein lassen. Physiokrat ist er, insofern er im Bauernstand die Grundlage der Gesellschaft erkennt, sich für freien Wettbewerb des Handwerks und gegen die Monopole ausspricht, das verwickelte Steuersystem zu einer Grund- und progressiven Einkommensteuer vereinfacht und sich als Anhänger des sog. Populationssystems bekennt; dem gegenüber tritt er aber auch für den Freihandel ein. Neben der Arbeit betont er die Sparsamkeit; aus diesem Grunde verwirft er das Lottospiel und ist ein Feind der Großstädte, der Brutstätten des Luxus und der Sittenlosigkeit. Hinsichtlich der eingehenden Staatsgefälle unterscheidet er genau den Staatsschatz und die Privatkasse des Königs, der bestimmte Einnahmen zugewiesen sind. Aber nicht gefüllte Kassen, sondern Nationalreichtum im ganzen legen Zeugnis von der Blüte des Staates ab. Diese wird erreicht, wenn die Steuern zweckmäßige, gesetzliche Verwendung zu wirtschaftlicher und geistiger Förderung finden und zum Schutz des Staates, d. h. für ein stehendes Heer. In dieser letzten Forderung ist W. gegenüber den ausländischen Vorbildern selbständig; maßgebend wird Friedrich des Großen Heereseinrichtung gewesen sein. Über die Organisation der Verwaltung konnte Vogt nur recht wenig finden.

Nicht den uninteressantesten Teil der Abhandlung bildet der Abschnitt, welcher sich mit der Religion befaßt (S. 85—96). Freilich gehörte sie nur in den Rahmen der Untersuchung, soweit sie mit politischen Einrichtungen zusammenfällt, auf das politische und soziale Leben von Einfluß ist. Aber W. stellt sie eben ganz in den Dienst des Staates, degradiert sie zu einem politischen Institut in Josefinischem Sinne (S. 88). Nicht für das Jenseits soll sie vorbereiten, sondern den Staatszweck verwirklichen helfen. Herzensangelegenheit ist sie nur wenig Weisen. Als Deist erkennt er nur der natürlichen Religion Berechtigung zu. Wie denkt sich nun W. das Verhältnis zwischen Staat und Kirche? Nach Vogts Darlegungen kann man in dieser Beziehung einen utopischen und einen mehr praktischen Standpunkt unterscheiden. Als Ideal erscheint ihm das Staatskirchentum, eine Nationalreligion

mit dem Staatsoberhaupt als Oberpriester (S. 90) und zwar auf Grundlage des Urchristentums in seinem Sinne. Der ursprünglich reine Religionsbegriff nämlich, den Christus der Welt gab, sank nach seiner Ansicht durch den dogmatischen Formalismus auf die Tiefe des Heidentums (S. 87f.). Von diesem Standpunkt aus bezeichnet er die Annahme der römischen Kaiserwürde als einen verhängnisvollen Schritt und auch den Dualismus von Kirche und Staat muß er folgerichtig verwerfen. Zum mindesten will er die Religion und die kirchlichen Sachen (ius in sacra und ius circa sacra) getrennt wissen. Über drei Punkte äußert er sich namentlich: über das Mönchswesen, das seinen Zweck erfüllt hat und deshalb gänzlich abgeschafft oder doch wenigstens zeitgemäß reformiert werden müßte, über die Geistlichkeit, für die er mit Rücksicht auf ihren hohen Beruf eine angesehene und auch materiell entsprechende Stellung wünscht und endlich über die Toleranz, für die er wie die anderen Aufklärer mit besonders warmen Worten eintritt. Aber in dieser Forderung ist er folgerichtig in gleicher Weise wie der deistischen Bauern in Böhmen nimmt er sich der ihm sonst verhaßten Jesuiten gegen unduldsame Verunglimpfungen an.

Manchem mag diese Inhaltsangabe allzu ausführlich erscheinen, aber ich wollte dem Leser hinlänglich Gelegenheit bieten, sich selbst von dem eingangs abgegebenen günstigen Urteil zu überzeugen, um ihn dadurch noch mehr zum Studium dieser trefflichen Untersuchung anzuregen. Jeder wird dieselbe mit Befriedigung aus der Hand legen.

Eichstätt in Bayern. Matthäus Doell.

Morel, Louis, „Clavijo" en Allemagne et en France. (Extrait de la Revue d'histoire littéraire de la France.) Paris, Librairie Armand Colin, 1904. 32 S. 8°.

Ni l'histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne, ni celle du drame bourgeois au XVIIIe siècle, ni celle de la renommée de Beaumarchais, ne retireront, de la peine que s'est donnée M. Morel, un bénéfice bien appréciable; et l'on regrettera qu'une comparaison du Clavijo de Gœthe avec la pièce de Marsollier soit, en dernière analyse, l'essentiel de ce travail, malgré les nombreuses digressions qui tentent d'en relever le faible intérêt. Il y a tant de points mal définis, dans l'histoire des rapports intellectuels de la France avec l'Allemagne, qu'on souhaite voir l'auteur appliquer sa conscience et son érudition à des problèmes moins indifférents. Il n'est même pas très sûr que M. Morel ait eu entre les mains la pièce de Marsollier: tout ce qu'il en dit semble provenir du Beaumarchais de M. Lintilhac. En tout cas, il est inexact (p. 7) que cette pièce ait été donnée à Lyon, en 1785, „sous le titre Beaumarchais à Madrid". La brochure est d'accord là-dessus avec le Journal de Lyon, 2 et 16 mars 1785: c'est bien Norac et Javolci, drame en trois actes et en prose, que s'intitulait cette œuvre. Quoi qu'en disent MM. Lintilhac et Morel, la pièce de Marsollier portait bien autant que celle de Gœthe l'empreinte de l'époque (III, 11: „Le souffle impur du vice empoisonne l'air que respire la vertu"; II, 18:

„Rage, fureur! toutes les puissances infernales, venez animer mon cœur“). Les adaptations de Merville et de Léon Halévy méritaient mieux qu'une mention rapide. La page 15, consacrée à Stella, contient des erreurs nombreuses: c'est dans le tome III du Nouveau Théâtre allemand que parut la traduction; Zélia (et non Zélie) fut donnée en 1791, et c'est une Suite qui y fut consacrée en 1792.

Lyon. Fernand Baldensperger.

Stern, Adolf, Studien zur Literatur der Gegenwart Neue Folge. Mit vierzehn Bildnissen nach Originalaufnahmen. Dresden und Leipzig. C. A. Kochs Verlagsbuchhandlung (H. Ehlers) 1904. VII, 387 S. gr. 8⁰. Mk. 10.15; geb. Mk. 12.50.

Zum erstenmale 1880 in dem Bande „Zur Literatur der Gegenwart. Bilder und Studien“, dann 1893 in den „Beiträgen zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts“ und 1894 in den „Studien zur Literatur der Gegenwart“ (zweite vermehrte und neubearbeitete Auflage 1898) hat Adolf Stern seine Untersuchungen und Charakteristiken gesammelt. Und jeder, der von den sicheren, feinsinnigen Urteilen und der lebensvollen, scharfen Zeichnung in der vorangehenden Sammlung der „Studien zur Literatur der Gegenwart“ Belehrung empfangen hat, wird freudig und dankbar die „Neue Folge“ dieser ausgezeichneten literarischen Porträts zur Hand nehmen. Ich wüßte keine derartige deutsche Sammlung zu nennen, die mehr Anspruch besäße, mit Saint Beuves berühmten Essays verglichen zu werden. Die vollendet künsterische Formgebung eines gehaltreichen, mit warmer innerer Teilnahme ergriffenen Stoffes, die beim Aufschlagen der „Ausgewählten Novellen“ des Dichters Stern (1898) immer von neuem fesselt, bildet auch einen Vorzug dieser in jedem Zuge klar durchdachten und anschaulich charakterisierenden Schilderungen des Literarhistorikers Stern. Wie Stern in seinem wissenschaftlichen Hauptwerke, den sieben Bänden der „Geschichte der neueren Literatur“ (Leipzig 1882/85) ein Bild der gesamten europäischen Literatur zu entwerfen suchte und dabei gerade den Erzeugnissen der erst im letzten Zeitraum hervortretenden Völker im Zusammenhange der mit der Frührenaissance einsetzenden großen Kulturströmung ihren Platz anzuweisen strebte, so hat er auch in der ersten und den beiden letzten Sammlungen seiner Charakteristiken wichtigste Erscheinungen der englischen und skandinavischen Dichtung ebenso wie solche der russischen, französischen und italienischen mit den Führern der geistigen Bewegung in Deutschland vergleichend zusammengestellt. Während aber der erste Band einzelne Gestalten und Bilder vom Untergange des altenglischen Theaters in den stürmischen Tagen der Puritanerherrschaft bis in die Tage des Zusammenwirkens Goethes und Schillers vorführte, haben sich die drei folgenden ausschließlich auf das 19. Jahrhundert und die ersten Jahre des neu angebrochenen 20. eingeschränkt. Von dem Dichter der mondbeglänzten Zaubernacht der Romantik, der wie in seiner Jugend den Angriffen Nicolais und Kotzebues, so im Alter der Abneigung des jungen Deutschland zu begegnen hatte und in seinen letzten Lebensjahren

noch den Besuch des kraftvollen Vorkämpfers der neuaufstrebenden Dichtung unserer Gegenwart, Friedrich Hebbels, empfing, von Ludwig Tieck, dessen Novellendichtung (S. 32) von Stern wohl etwas überschätzt wird, leiten uns die Sternschen Studien über Alexis, Mörike, Gutzkow und Dingelstedt bis zu Maupassant und Ibsen, Tolstoi, Verga und Strindberg.

Es ist eines der unstreitigen Verdienste Wilhelm Scherers, daß er mit der alten, bequemen Gewohnheit, die neuere Literatur von der wissenschaftlichen Betrachtung auszuschließen, gebrochen hat. Nur durch verständnisvolle Teilnahme an den Strömungen und Kämpfen der Gegenwart wird die vielangefochtene Literaturgeschichte auch weiteren Kreisen die Berechtigung ihres Anspruchs auf eine bevorzugte Stellung und ihre unmittelbare praktische Nützlichkeit zum Bewußtsein bringen. Aber anderseits ist die Behandlung der zeitgenössischen Dichtung auch die schwerste der dem Literarhistoriker zufallenden Aufgaben. Keineswegs etwa bloß weil die neuere Literatur nicht gleich jener früherer Jahrhunderte handlich in den Bibliotheken zur Benützung aufgespeichert ist, weil es oftmals leichter ist den Lebensgang eines längst gestorbenen als den eines noch schaffenden Dichters in Einzelheiten festzustellen, sondern vor allem weil auch der Historiker von der Tagesströmung nicht unberührt bleiben kann noch darf und doch zugleich von höherer Warte aus den Lauf der Strömungen, den Kampf zwischen Brandung und Dämmen beurteilen soll. Adolf Stern hat sein ungewöhnliches Geschick in Bewältigung dieser schwierigen Sonderaufgabe bereits in seinem Ergänzungsbande zu Vilmars Literaturgeschichte „Die deutsche Nationalliteratur vom Tode Goethes bis zur Gegenwart" (1886; fünfte Aufl. Marburg i. H. 1905) bewiesen. Wie eine weitere Ausführung der dort auf beschränktem Raume gegebenen Gesamtdarstellung ist es anzusehen, wenn er von den einzelnen, dort nur skizzierten Charakterköpfen in seinen „Studien" nun sorgfältig in Zeichnung und Farbe ausgeführte Vollbilder aufstellt. Zu den 1897 bereits vollendeten Essays über fünfzehn deutsche und fünf ausländische Dichter (Ibsen, Rydberg, Graf Snoilsky, Alfons Daudet, Tolstoi) sind jetzt die Porträts von Konrad Ferd. Meyer, Heyse, Hertz, Saar, Hans Hoffmann, Halbe, Polenz, Freifrau von Ebner-Eschenbach aus der deutschen Literatur hinzugekommen. Ihnen schließen sich als Vertreter der Literatur des Auslandes an: Turgenjew, die Gebrüder Goncourt und Maupassant, der Italiener Giovanni Verga, der Däne Sophus Bauditz und der Schwede August Strindberg. Dem Gedanken der „Weltliteratur", wie der alte Goethe ihn predigt, wird so in beiden Sammlungen gedient. Stern braucht nicht erst Vergleiche zwischen den einzelnen, in sich abgerundeten Erscheinungen zu ziehen; sie ergeben sich dem aufmerksamen Leser seiner Studien von selbst. Es sind machtvolle, wohl behauene Bausteine, die sich dem Gesamtgebäude der neuesten Literaturgeschichte einfügen. Stern selber hat der „Neuen Folge" einen Vortrag vorangestellt, der eigentlich an der Spitze seiner drei Studiensammlungen stehen sollte: „Drei Revolutionen in der deutschen Literatur." Der unparteiisch prüfende Überblick läßt uns den bedeutenden geschichtlichen Hintergrund überschauen, von dem sich alle die einzelnen Gestalten abheben, von dem Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz, dem Vertreter des Leipzigs der

vormendelssohnschen Periode, bis zu Peter Cornelius, von dem Begründer des brandenburgischen Geschichtsromans Wilibald Alexis bis zum Meister der internationale Stoffe und Helden wählenden historischen Novelle, Konrad Ferdinand Meyer, von dem schwedischen Spätromantiker Viktor Rydberg bis zu dem in allen Farben schillernden Strindberg, von den frühen Vorkämpfern des modernen Realismus, den Goncourts, bis zu dem durch Verga vertretenen italienischen Verismus und dem sozialen Drama des „Jugend"-dichters Max Halbe. Von den drei literarischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts, deren Schilderung von Stern an die Spitze seines neuesten Studienbandes gestellt wird, ist ja nur die erste, die Hochflut der Romantik von Deutschland ausgegangen. Das junge Deutschland segelte in französischem Kielwasser und die dritte Umsturzbewegung, die von Balzac, Flaubert und den Goncourts ausging, ist erst durch Zola und französische Maler zur naturalistischen Sturmwoge aufgestaut worden, die dann die nationalen Dämme überschäumte. Es ist natürlich, daß Stern sich besonders mit der uns zeitlich nächsten Revolution auseinandersetzt. Man wird ja hierbei wie sonst in seinen Essays nicht mit jedem einzelnen Urteile völlig übereinstimmen können, aber überall wird man seinem Streben nach parteiloser geschichtlicher Betrachtung, seinem geistvollen Eindringen in das Wesentliche und der klaren Anschaulichkeit seiner Charakteristiken Anerkennung zollen müssen. Ihm ist es, wie er selbst hervorhebt, darum zu tun, „die Talente der Gegenwart auf den selbständigen Kern ihres Wesens zu untersuchen, den eigensten Kern zu ergründen, der sie über alle literarischen Einwirkungen hinweg ins Leben trieb und ihre besten Schöpfungen mit Leben erfüllte". Diesen anziehenden Schilderungen der Persönlichkeit kommt es zu statten, daß Stern mit vielen der von ihm charakterisierten Dichter wie mit Hebbel, Keller, Hertz und Heyse, dem Grafen Karl Snoilsky in langjähriger Freundschaft verbunden war, mit der Mehrzahl wenigstens vorübergehend zusammengetroffen ist. Am hellsten und wärmsten klingt diese Note persönlicher Freundschaft wohl in der Schilderung des zu früh gestorbenen Freundes vor, dem Stern erst nach Abschluß der „Neuen Folge" seiner Charakterbilder, damit aber nun zum drittenmale, wieder ein literarisches Denkmal setzt, in seiner biographischen Skizze und Würdigung von Peter Cornelius.

Peter Cornelius Gedichte, gesammelt und herausgegeben von Adolf Stern. Mit einem Bildnis. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel 1905. LI, 422 S. 8°. Mk. 5.— Peter Cornelius' Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe im Auftrage seiner Familie herausgegeben, vierter Band.

Bereits in der ersten „Franz Liszt in treuer Verehrung und Freundschaft" gewidmeten Sammlung seiner „Bilder und Studien" hat Stern dem Dichter und Musiker Cornelius ein Erinnerungsblatt gewidmet, das er 1890 bei der ersten Sammlung von Cornelius' Gedichten zu einer biographischen Einleitung umformte. In den seitdem verflossenen fünfzehn Jahren hat die Ausbreitung von Cornelius' Liedern und Chören, haben die Aufführungen seines „Barbiers

von Bagdad", leider noch nicht auch solche seines „Cid", ständig zugenommen. Die von des Dichter-Komponisten Sohn 1904 ebenso pietätvoll wie umsichtig durchgeführte Ausgabe der literarischen Werke seines Vaters wird auch jene, welche Sterns erste Gedichtsammlung zu ignorieren suchten, zwingen, dem Schriftsteller und Dichter Peter Cornelius nicht länger den ihm gebührenden Platz vorzuenthalten.

Verglichen mit den zwei stattlichen Bänden, die auf 1585 Seiten 693 Briefe von Cornelius und manche an ihn gerichtete Schreiben enthalten, bildet die Sammlung seiner „Aufsätze über Musik und Kunst" im dritten Teile der Gesamtausgabe nur ein schmächtiges Bändchen (244 Seiten). Aber diese 29 Aufsätze über Musik, von denen acht Wagner gewidmet sind, und die drei Aufsätze über Genelli und die Künstlerfamilie Preller genügen vollauf, um ihrem Verfasser seine Stellung als Musikschriftsteller neben Schumann und Weber zu sichern. Die Auswahl der Briefe ist würdig getroffen; sie bilden, auch abgesehen von der in ihnen gegebenen Selbstcharakteristik, einen ganz überaus reichen Beitrag zur Geschichte jener gewaltigen Kunstperiode, in der Cornelius Schulter an Schulter mit Hans von Bülow in Weimar in der ersten Reihe von Liszts Schülern, in München von Richard Wagners Vorkämpfern stand. Was die Briefe für die Kenntnis von Cornelius' eigner liebenswürdiger und liebenswerter Persönlichkeit bedeuten, hat Stern anerkannt, indem er für die Briefe jede erläuternde Einleitung für überflüssig erklärte. Sie seien „eine Selbstbiographie von höchster und ergreifender Eigenart, ein Gedächtnisbuch voll reicher, wunderbarer und gewinnender Einzelheiten". Aber dies Lob gilt auch für einen Teil der Gedichte, denen Stern seine „biographische Studie und Charakteristik" vorangestellt hat. Erst die neue Sammlung der Gedichte gewährt einen vollen Überblick über Cornelius' lyrisches Schaffen. Die 279 Seiten der früheren Ausgabe sind jetzt auf 416 angewachsen und die zum Teil nach der Zeitfolge: Aus Alt- und Neuweimar (1854–61), Wien (1859–66), München (1865–74), zum Teil nach Personen (Marie, das Ehepaar Milde, Cornelius' Braut und Gattin Bertha) geordneten Gruppen schließen sich wieder zu einer Art Autobiographie zusammen, besonders wenn wir die „poetischen Tagebuchblätter" von 1844 bis 1874 mit heranziehen. Wie diese Gruppen der Lebensdichtungen durch „Lieder" eingeleitet werden, so folgen ihnen „poetische Übersetzungen". Sterns Einleitung erwähnt, daß Cornelius, schon ehe er nach Weimar kam, eifrig altfranzösische und provenzalische, italienische und spanische Sprachstudien getrieben habe. In Weimar hat er dann Dichtungen von Berlioz und Schriften von Liszt, vor allem des letzteren „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie" (Pest 1861) aus dem französischen Urtext verdeutscht. In Weimar hat er, vermutlich unter dem Einflusse der Fürstin Wittgenstein, auch polnisch gelernt. Als Zeugnis seiner liebevollen Beschäftigung mit polnischer Literatur enthält die Gedichtsammlung seine Verdeutschung von 32 Sonetten von Mickiewicz.[1]) Aus den westeuropäischen Sprachen dagegen übersetzte er Gedichte von Gautier, Hugo und Musset, von Caballero,

[1]) In der Reclamschen Sammlung (Nr. 76) umfassen „Die Sonette von Adam Mickiewicz. Deutsch von Peter Cornelius" und „Meiner Schwester Auguste Cornelius gewidmet" 38 Nummern.

Bocella und Sonette Petrarkas sowie außer irischen Weisen Gedichte von Byron, Felicia Hemans, Lord Houghton, Hood und Longfellow. Erinnern wir uns noch, daß die von Cornelius selbst gedichteten Musikdramen ihre Stoffe, der „Barbier von Bagdad“ aus „Tausend und eine Nacht“, „der wundertätige Magus“ aus Calderon, der „Cid“ spanisch-französischen Quellen, „Gunlöd“ der Edda, entnommen haben, so gewinnen Cornelius' literarische Werke doppeltes Anrecht auf Beachtung seitens der vergleichenden Literaturgeschichte. Daß schon Palissot, der von Goethe in den Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“ charakterisierte Gegner der „Philosophen“ die gleiche Geschichte der orientalischen Rahmenerzählung zu einem Lustspiel verarbeitet hatte, war Cornelius nach Sterns Angabe bei Abfassung des „Barbiers“ unbekannt geblieben. Sehr bedauerlich ist es, daß die Operndichtungen nicht Aufnahme in den vierten Band von Cornelius' Werken erlangt haben, um so mehr, da von „Meerfei“ und dem „wundertätigen Magus“ überhaupt kein Druck, von „Gunlöd“, so viel ich weiß, keine Ausgabe des Textbuchs vorhanden ist. Das vollständige Textbuch des „Barbiers“ ist 1905 von Gg. Richard Kruse in Reclams Universalbibliothek (Nr. 4643) mit gut orientierender Einleitung (57 Seiten) herausgegeben worden. Die handschriftliche Zeitung des Lisztischen Neu-Weimar-Vereins, „Die Laterne“, an der Cornelius ein besonders eifriger Mitarbeiter war, verdiente als eine bedeutsame Quelle für die Kenntnis der zweiten weimarischen Kunstepoche ebenso eine Drucklegung, wie das handschriftliche „Journal von Tiefurt“ aus Anna Amalias Tagen sie gefunden hat.

Wenn Cornelius von Stern „zu den eigentümlichsten Erscheinungen der neueren Kunstgeschichte“ gezählt wird wegen des Gleichgewichts der poetischen und musikalischen Begabung in seiner Künstlernatur, so braucht man kaum erst auf die bedeutsame Tatsache hinzuweisen, daß der hervorragendste Schüler der Wagnerschen Kunst eben auch die Doppelbegabung des von ihm stets so hoch verehrten Meisters besaß. Ein kleines Drama zu Wagners sechzigstem Geburtstag „Künstlerweihe“, steht unter Cornelius' Gedichten. Von ihnen rühmt der treue Herausgeber der Sammlung, sie spiegelten „im Reichtum ihrer Gefühle und Stimmungen, ihrer Bilder und Naturlaute, ihrer Rytmen und Verskünste, im schlichten Ausdruck des bewegten tiefen Gemüts, wie im übermütigen Spiel der Lebensfreude und des Humors das seelische Leben und den ganzen Wert des Menschen und Künstlers so rein und schön wieder“, wie es Cornelius' Tonschöpfungen tun.

Breslau. Max Koch.

Vossler, Karl: Die philosophischen Grundlagen zum „süßen neuen Stil“ des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri. Eine Studie. Heidelberg, Carl Winter 1904. 110 S. 8°. Mk. 3,60.

Der fachmännischen Kritik greife ich nicht vor, wenn ich aus der Beschäftigung mit Dante heraus eine Schrift anzeige, die kräftig eingreift in die von Salvadori angeregte und von seinen Landsleuten lebhaft auf-

genommene Neuprüfung der Vor-Danteschen Dichtung und wichtige Beiträge liefert zur Würdigung des werdenden Dante. Dem Gewordenen sich betrachtend gegenüberzustellen lag nicht in der Absicht des Verfassers, der mit dieser Arbeit seinen Aufsatz „Weltgeschichte und Politik in der italienischen Dichtung vor Dante" im III. Bande der „Studien" abschließend ergänzt. Er schreibt hier die innere Geschichte der im Vorjahre mehr in ihren Lebensäußerungen betrachteten Poesie des Ducento. Er glaubt seinen Fachgenossen nichts neues zu sagen. Damit erhalten die, denen er ein schwieriges Gebiet zugänglicher gemacht hat, ein besonderes Recht, ihm für seine Arbeit zu danken.

Die kleine, Ernesto Monaci zugeeignete Schrift bewältigt ein ungeheures Material in knappster Form. Sie bringt die unentbehrlichsten Texte im Wortlaut, weist die ferner liegenden nach und gibt so viele Anregungen, daß sie in allen Lagern willkommen sein muß, die überhaupt mit Italien verkehren. Der große Unbekannte („Ein Geist wie Dante will ganz verstanden sein" sagt Gaspary, und wer hätte dies je vermocht?) sieht jedem, der über den stil nuovo schreibt, über die Schulter. Er erscheint auch hier in allen vier Abschnitten der „Studie". Ein besonderes Dante-Kapitel, wie es die Arbeit sehr wirkungsvoll hätte abschließen können, mußte Vossler sich versagen. Er hat schon bei den andern Dichtern Mühe genug gehabt, sich auf das Wachsen und Werden des Gedankens zu beschränken und nicht in dessen künstlerische Verwendung einzutreten. Bei Dante wäre dies unmöglich geworden, und seine Selbstbeschränkung hat sich belohnt. Der Leser fühlt sich endlich einmal der Kommentatoren-Atmosfäre entrückt, aus der kein Italiener heraus kann, und gewinnt feste Punkte außerhalb der Dante-Welt, von denen aus sich reizvolle Ausblicke auf sie von selbst ergeben.

Wie kommt die Idealliebe zur Frau, fragt Vossler, in die nachweisbar so tiefgründige Lyrik eines Landes, in dem zwei Geistesmächte, wie die gräko-arabische und die christlich-scholastische Philosophie miteinander ringen, die nur einig sind in Ablehnung des Weibes? Und er antwortet:

1. Einleitung. Das Jahrhundert des Doppelsieges der Kirche über Aristoteles und den Kaiser läßt in seiner Dichtung sehr zeitig eine philosophische Ader erkennen. Sizilien nimmt den provençalischen Minnegesang auf, dessen Ideale (Loyalität, Ehre, Courtoisie) mit dem katholischen Volksglauben schon an und für sich nichts gemein haben, und der seit dem Albigenser-Kriege bewußter Träger einer neuen Weltanschauung geworden war. Der Troubadour hatte sich eine eigene Ethik aus der Verherrlichung der idealisierten Frau, der er diente, geschaffen. Das südliche Italien, in dem lyrische Ergüsse Gemeingut der weitesten Kreise und alte wie neue Dichtformen Gefäße werden für den verschiedensten Gebrauch, unterstützt mit dem Freidenkertum Friedrich II. die außerkirchliche Richtung und vertieft das Denken durch den Averrhoismus seiner Bildung, betont aber zugleich noch kräftiger die Sinnenfreude, sowohl in der Volksdichtung als auch in deren Veredelung.[1]) Er ersetzt so allmählich die früheren Scheidungen der Poesie nach den in den einzelnen Ständen üblichen Formen durch eine solche des

[1]) Die Rosa fresca, geschmackvoll modernisiert von Gino Rebajoli, in der Festschrift „Aus der Humboldt-Akademie" Berlin 1902. (Weidmann.)

Inhalts bez. der Richtung. Wir haben zwei Arten des Minnegesangs vor uns: einen hohen und einen niederen.

2. Adelsfrage. Geboren aus dem praktischen Bedarf des Troubadours, der seiner Dame gleichwertig werden will, gewinnt der Kultus des Seelenadels eine philosophische Vertiefung durch die Teleologie der Scholastik, aus der ein ethischer Begriff hervorgeht: Adel ist Grundlage für Tugend. Schon die Provence hatte Adel auch mit Liebe in Verbindung gesetzt. Doch erst der „Saggio" Dantes, Guinicelli, lehrt die gleichzeitige Entstehung von Seelenadel und Liebe: nur „Il cor gentil" vermag zu lieben. Es bleibt der Zwischensatz zu suchen, daß diese Tätigkeit zugleich Tugend ist, womit der Gedanke des Minnesängers, der diese von seinem Dienst erwartete, eine völlige Umkehr erfahren hat.

3. Liebesfrage. Als wenn es sachlich von Bedeutung wäre, daß der Breitengrad von Avignon Italien in der Linie Pistoja-Rimini durchquert, erweist sich unter allen Denker- und Dichter-Städten der Halbinsel nur Bologna fähig, diejenige übersinnliche Minne zu verstehen, die (neben aller irdischen Erotik) die Provence ausgebildet hatte. Noch ehe das Rhonetal vom Rückstau italischen Geisteslebens (Franz v. Assisi) erreicht wurde, besaß es Liebende, die sich vermaßen, die gegebenen Wächter zu sein für die Ehre ihrer Dame. Das Land aber, in dem mit dem Hohenstaufen auch der Aristoteles-Apostel niedergekämpft war, hatte zwar den Satz „Liebe ist Tugend" entwickelt, zugleich aber der idealen Liebe zur Frau den Weg gesperrt. Die Scholastik duldete das Weib nicht in der Höhe, in der der Sänger sich gewöhnt hatte, es zu schauen. Denn Gottes Ordnung, richtig erkannt, ließ nur Wohlwollen der Frau gegenüber zu, bestenfalls die Freundschaft, die man dem Gleichgestellten gibt und die auch das Höchste war, das die Ehe zu liefern vermochte, nicht aber Liebe. Damit lag der Liebesgesang als der dritte Erschlagene auf der Wahlstatt des Kirchensieges, und keine Entwicklung, auch nicht eine Verfeinerung wie die ihm schon einmal zuteil gewordene, konnte ihm helfen. Es bedurfte (wie überall, wo wirklich neues entstehen soll) der Tat eines einzelnen, und der Tatort war geschichtlich, und wenn man will auch geographisch gegeben: Bologna. Guido Guinicelli schuf den dolce stil nuovo durch Symbolisierung der Frau, die dadurch Intelligenz oder Engel wurde. Jetzt konnte sie wieder Gegenstand der Liebe sein.

4. Erkenntnisproblem. Ein fröhliches Weiterziehn auf diesem Pfade war jedoch auch dieser vom Genius geretteten und dem Zwange der Zeit nach oben entflohenen Liebeslyrik nicht beschieden. Denn auch von den beiden anderen der Kirche unterlegenen Mächten zeigt sich der eine doch noch recht lebensfähig. Das ist der Averrhoismus, und zu ihm gelangt, wer das neue Lieben nicht nur schildern, sondern auch erklären will. Denn die Hingabe begründet sich jetzt durch Erkenntnis, und für diese bieten Zeit und Land nun einmal ausgeprägte Formen, die zum Aufgeben persönlicher Unsterblichkeit, Willensfreiheit, ja zum Pantheismus führen zugunsten einer Universaleinsicht, mit der die Frau Intelligenza der Dichter zu verschmelzen droht. So sind diese fast unmerklich Apostel einer Wissenschaft geworden, die aus sich selbst Gotteserkenntnis verheißt, und gegen die alle kirchlichen

Denker ebenso zusammenstehen wie gegen Frauenliebe. Nur ein Notausgang ist geblieben: die Mystik. Und in diesen gleitet die Dichtung um so leichter, als (nicht ohne Fühlung mit Plato) die Franziskaner diesen Weg geebnet und in der Universalliebe als der treibenden Kraft des Alls und zugleich der Erkenntnis einen Begriff aufgestellt haben, der wie kein zweiter, sich dazu eignet, Spielball der Poeten und gerade der aus solcher Vergangenheit in solche Gegenwart getretenen zu werden. Es ist von nun an Sache des einzelnen seiner Muse Nahrung und Richtung zu geben. Die Rakete platzt gleichsam, deren Steigen bis hierher hat verfolgt werden können, und leuchtend ziehen die verschiedenfarbigen Kugeln ihre Bahn am Abend-Himmel des italienischen 13. Jahrhunderts. Wer, wie Cavalcanti, dem philosophischen Denken und Erkennen sich näher hielt, wird soweit Averrhoist genannt werden können, als überhaupt der Dichter dem Philosophen noch zugehört, an dem er sich aufgerankt hat zu eigenem Sein und Wirken. Wer anderseits dem „Wollen und Lieben" mehr zuneigt, wird der Nachwelt leicht als Mystiker erscheinen. Dante hatte alle drei Stufen, die des Troubadours, des philosophischen Dichters und des jeden Rationalismus von sich abweisenden[1]) durchgemacht, ehe er ansetzte zu seinem Lebenswerk.

Selbst aus dieser dürftigen Skizze, die am Dante-Faden durch das reiche Gewebe der „Studie" zu gleiten hatte, dürfte erkennbar sein, welch edles Garn hier gesponnen und mit welchem Ernst hier in seinem Wurzelwerk ein Sondergebiet poetischen Schaffens untersucht wird, „in das Dante eintrat" und „dem er den Namen gegeben hat."[2])

Diesen Taufakt hat Dante aber erst in der Commedia vollzogen, wo er Bonagiunta (gest. 1297) die Anerkennung der jüngeren Dichterschule und die Bezeichnung dieser als „dolce stil nuovo" in den Mund legt (Purg. XXIV) und zwar ohne Rücksicht darauf, daß er selbst in seinem Dank an Virgil (Inf. I, 87) das inhaltreiche Wort „stile" bereits in anderem Sinne gebraucht hat. Der Verfasser, der seine Studie ausklingen läßt in einer schöngefaßten Huldigung vor der Commedia, der sie aber in diesem Rahmen (wie die Italiener) nur „allegoricamente" betrachtet,[3]) und bei seinen kulturgeschichtlichen Darlegungen nicht recht mitsprechen läßt,[4]) muß nun doch in sie hineingehen, um (S. 103) wenigstens dieser Stelle zu gedenken.[5])

1) Sein schönes Credo „Parole mie" gibt V. (S. 96) im Wortlaut, zufällig ohne es nachzuweisen; wo er das später nachholt (S. 109), ist die Zahl verdruckt. Es ist Son. 43 (nicht 34) des Canzoniere. 2) „in cui entra Dante" . . . „scuola poetica, ch'ebbe dall' Alighieri il battesimo" Azzolina. Il „dolce stil nuovo", Palermo 1903. 3) V. glaubt darin (S. 21) eine neue Erklärung zu finden für die bekannte (in unserer Natur begründete) Erscheinung, daß die Hölle (ganz wie Faust I) jedem natürlichen Menschen, zu dem das Ganze des Kunstwerkes noch nicht spricht, mehr zusagt als der Rest. 4) Über die „Adelsfrage z. B. kann man sehr gut ohne Dante schreiben, da sie schon lange vor ihm ihre Kreise zog. Erwähnt man aber seine Stellungnahme (S. 33–40), so dürfte es doch angezeigt sein, neben Couv. IV auch Par. XVI 1/9 heranzuziehen, wo er sich als Besitzer beider Arten des Adels ausweist in seiner reifsten Zeit. Ähnlich steht es mit dem „Zweifel" (S 95); wie wenig besagt Couv. IV,1 neben Par. IV, dem Lobliede des Zweifels, vom angeblichen Buridan (Pochhammer, Dante S. 446) bis zum entscheidenden: „Nasce . . A piè del vero il dubbio: ed è natura che al sommo pinge noi di collo in collo." (V. 130 flgd.). Dazu das Lob Sigers v. Brabant: sillogizò invidiosi veri (Par. X, 138). 5) Absichtlich übergehe ich die anderen Commediastellen, die Verfasser gelegentlich berührt, weil ich andere Personen als er von Dante gemeint glaube, und zwar in Purg. XXV (S. 93) Aristoteles, in Purg. XXXIII (S. 96) Thomas (V. beidemal Averrhoes) in Par. XII (S. 97) Dominicus nicht Thomas.

Da liegt es nahe sich zu fragen: Was bedeuten seine Ausführungen dem Commedia-Leser? Und wieweit finden sie ihre Ergänzung in den Urteilen, die der Commedia-Dichter über die in der „Studie“ mit ihm zusammen genannten Begründer des „süßen neuen Stils“ gefällt hat? Über beide Fragen, die freilich ineinander fließen (weil dem Leser der Dichter, und nicht nur der Philosoph in ihm, von Wert sein muß) noch einige Worte, die von der Überzeugung ausgehen, daß wir den wirklichen Knoten des Dante-Problems — seine poetische Behandlung des Weibes – nur dann lösen werden, wenn wir beide Hände dazu gebrauchen. Die bis in die „Commedia“ durchzuführende Entwicklung der dichterischen Frauen-Verwendung, für deren Kenntnis die „Studie“ Grund legt, würde die eine Hand sein, unsere heutige Erkenntnis von der „Natur der Poesie“ (Goethe, Sprüche IV[1]) die andere. Denn, muß Cajus sterben, weil er ein Mensch ist, so muß jedes wirkliche Grundgesetz dichterischer Technik, das wir entdecken, auch für Dante gelten, weil er – ein Dichter ist.[2])

Damit gehe ich auf das Bonagiunta-Gespräch (Purg. XXIV) zurück, in dem die knotenlockernde Tätigkeit der geschichtskundigen Hand schon fühlbar wird: Vossler hat ihm wirklich einen Dienst geleistet. Es verliert in Beleuchtung der „Studie“ den hors d'œuvre-Charakter, den es, eingeschoben in die packende Schilderung der büßenden Schlemmer, bisher trug. Wir erkennen, daß es die bevorstehende Begrüßung Guinicellis (Purg. XXIV) vorbereiten soll und daß es diese Aufgabe in vortrefflicher Weise löst: Dante behandelt erst die Schule, dann den, der sie schuf.

Und auch auf zwei frühere Stellen der Commedia, und zwar die, in denen Dante Cavalcantis gedenkt (Inf. X und Purg. XI), fällt neues Licht. Vossler gibt ausreichendes Material, um verständlich zu machen, daß Dante seinen Freund einerseits nicht als einen Jünger seines (nur im Auftrage Beatrices handelnden und lediglich zu dieser hinführenden) Virgils betrachten kann und anderseits ihn doch als den jüngeren und in der Kunst fortgeschrittenen Dichter über Guinicelli stellen muß!

Dante ist eben so wunderbar gerecht, ja peinlich darauf bedacht sich vor jeder Einseitigkeit zu hüten. Er weiß daher auf jede Persönlichkeit zurückzukommen, über die er bei ihrer ersten Erwähnung nicht alles hat geben können, was er über sie sagen wollte. So spricht er in jeder cantica einmal von Constantin, dem er die Schenkung zutraut (Inf. XIX, Purg. XXXII und Par. XX), und erst sein letztes Wort über ihn schließt sein Urteil ab. Noch lehrreicher ist seine Behandlung Bonifaz VIII, der (als 1301 noch lebend) in der Hölle nicht erscheinen kann. Er verurteilt ihn trotzdem in ihr zweimal und wählt hierzu mit hoher Kunst die Schwerpunkte der beiden Hälften des Malebolge-Feldes (Gräben 3 und 8), über denen die über je zwei Gräben hinweg sichtbar gestiegene Entrüstung ihren Höhepunkt erreicht, die sodann

1) Goethe ist bekanntlich erst durch ein Gespräch mit Schiller auf die Möglichkeit geführt worden, von der niederen (allegorischen) Gattung der dichterischen Sinnbild-Verwertung eine höhere, „der Natur der Poesie entsprechende“ (symbolische) bestimmt zu unterscheiden: „Es ist ein großer Unterschied“ hat er alsdann uns gelehrt „ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut“ usw. 2) Kuropatkin verbreitert zurzeit die Grundlage, auf der unser Urteil über Miltiades ruht.

über Mitleid (4,9) und Ekel (5,10) abschwillt, bis zu jeweiliger Auslösung der Spannung im wilden Humor der Teufelshetze und der Prügelszene. Denselben Papst vergleicht Dante jedoch, aus Achtung vor der Tiara, später (Purg. XX) mit Christus, und es lohnt ihm hierzu den Heldentod Bonifaz' zu profezeien. Aber erst die vom Dichter scheidende Beatrice darf in dem letzten Wort, das sie in der Commedia spricht (Par. XXX) mit Kriemhild-Härte das Schlußurteil fällen über den päpstlichen Sünder, dem Dante im Lebenskampf erlegen war. Dieselbe Technik erlaubt es dem Dichter, jeden der beiden Guidos, die er Purg. XI zusammen nennt, und die ihn beide geistig dauernd begleitet haben müssen, weil er jedem von ihnen Dank schuldete, zweimal zu erwähnen. In der jeweilig ersten Erwähnung weiß er sie in aller Kürze geschichtlich zu charakterisieren unter scharfer Begrenzung ihrer Bedeutung, in der zweiten ebenso bestimmt ihrem Verdienste gerecht zu werden. Wir wären damit immerhin dem hohen Ziele: das wirkliche Verhältnis der drei Dichter zueinander zu verstehen, einen kleinen Schritt näher gekommen, so viel auch auf diesem Gebiet, und sogar auf dem engeren, Dante zur Mitarbeit heranzuziehen, noch zu tun bleibt.[1])

Nun steht aber im Mittelpunkt der „Studie" weder Dante noch Cavalcanti, sondern Guido Guinicelli, dessen epochemachendes Wirken Vossler, wie schon gezeigt, in neuer Weise und, wie vielleicht gesagt werden darf, mit besonderer Liebe betrachtet und dargestellt hat. Es regt dies an: den Versuch zu machen, ob nicht ein zweiter Schritt gelingt in der besonderen Richtung auf ihn. Hier handelt es sich seit langer Zeit um die Frage: warum Dante so viel Wärme in die Begrüßung Guinicellis legt, warum er ihm einen Dank ausspricht, den dieser nicht nur in vornehmer Bescheidenheit ablehnt, sondern ersichtlich nicht ganz versteht, und – last not least – warum Dante vor und sogar eigens zu dieser Huldigung sich selbst einen Tron erbaut hat, dessen Stufen er hinansteigt in Purg. XI[2]) und Purg. XXIV[3])

[1]) U. a. wäre hierbei Inf. X unbefangener zu lesen, als bisher geschehen, der Gesang, der nicht nur an dramatischer Kraft, sondern auch an Inhalt einer der reichsten der Commedia ist, dessen Genuß aber die bisherige falsche Datierung der Danteschen Vision erschwert hat. („Zum Dante-Jubiläum", Beilage z. A. Z. 25. III. 1901.) Auch seinen Freund kann Dante abschließend beurteilen, da Guido Cavalcanti ½ Jahr vor Dantes Höllenfahrt gestorben war. Dante bekennt sich aber trotz aller Gegensätzlichkeit der Weltanschauungen persönlich zu ihm in dem schönen „è coi vivi ancor congiunto" (v. 111). [2]) Wer je in innerm Verkehr mit Dante durch die Commedia gegangen ist, kann nicht zweifelhaft darüber sein, daß Dante in v. 98/99 sich selbst als Sieger über beide Guidos ankündigt. Scartazzini war anderer Ansicht, weil er am Worte hängen blieb. Die jetzt von Polacco besorgte 4. Ausgabe seines verdienstvollen Commento hätte aber gut getan, mit zarter Hand wenigstens die Form zu unterdrücken, in der er seine Meinung begründete. Das reizende „forse è nato chi l'uno e l'altro caccerà di nido" Dantes hat den Graubündner zu der Behauptung geführt: Dante kann das nicht sein, weil er doch wissen mußte, daß er geboren sei! [3]) Vossler will nicht, daß Dante die Echtheit der Empfindung als Kunstprinzip aufstellt, weil dies ein moderner Gedanke sei (Witte warnte die Gelehrten, gerade in dieser Sorge nicht zu weit zu gehen), und läßt sich daher Dantes Antwort an Bonagiunta von Cesareo (S. 104) mittelalterlich – vierspännig erklären. Er wird aber wohl zugeben: 1. daß ein sehr hohes Selbstgefühl aus den Worten Dantes spricht, der das homerische Mittel, die Größe einer Erscheinung in der Wirkung zu zeigen, meisterhaft verwendet und 2. daß Dante für seine Person auch hier schon sich der Fähigkeit bewußt zeigt, nicht zu sagen, was fällig war (Guittone), sondern wirklich von innen heraus zu reden; eine Auffassung, die durch Beatrices „Segnata bene della interna stampa" (Par. XVII, 9) gestützt wird. Die dramatische Handlung geht in der Weise vor sich, daß Dante zunächst vor unseren Augen den Gegner entwaffnet, und es dann dem Überwundenen (Bonagiunta) überläßt: das Geschlecht zu rühmen, das den Sieger gebar. Das ist so menschlich richtig gedacht (um nicht zu sagen „beobachtet"), daß der Streit um das Kunstprinzip vermeidbar erscheint.

Bis zu gewissem Grade lüftet Vossler selbst den Schleier, womit er freilich seine eigene Klage (S. 21) über das Unzeitgemäße des Erscheinens Dantes abschwächt, der uns ohne den stil nuovo doch kaum hätte geben können, was er uns gegeben hat. Denn nach der „Studie“ muß Dante, der schon so laut das Weib verherrlicht hatte, ehe er Philosoph wurde, und dann als solcher (wie das Abbrechen des Convito zeigt) in allerlei Schwierigkeiten geraten war, Guinicelli doch geradezu als seinen Retter betrachtet haben. Erst in der Commedia benutzt er ja den Ausweg, den der Bolognese gewiesen hatte. Er zeichnet seinen Entwicklungsgang, wenn er (Purg. XXVI) bei der Begegnung mit Guinicelli ganz realistisch mit Einsetzen des Provençalischen, sich selbst und uns an die Heimat seiner Kunst erinnert:[1]) Ich besang wie der Minnesänger eine irdische Frau, und ich kann jetzt (beschwert aber auch bereichert durch das Studium) doch wieder dem folgen, was ich als meine innerste Natur erkannt habe. Ich kann wieder alles, was in mir ist, in den Liebesgesang legen; denn ich symbolisiere jetzt die Frau, wie du, mein Vater, uns gelehrt hast.

So erklärt sich die Wärme der Danksagung Dantes, der ja wie kein anderer zu danken versteht, und auch der Umstand, daß Guinicelli, der die persönlichen Verhältnisse des Denkenden nicht übersehen kann, sich überrascht zeigt. Anderseits wäre das Überlegenheitsgefühl Dantes an sich ja leicht zu erklären aus den beiden großen Leistungen, deren Dante sich bewußt sein muß, und die 1. in der genialen Verarbeitung des von der Volksseele gebildeten Stoffes,[2]) und 2. im Aufbau des Kunstwerkes unter abgeklärter Verwendung der Vita-nuova-Technik[3]) bestehen. Beide haben aber mit Guinicelli nichts zu tun, gehören daher nicht hierher. „Aus dem Neste jagen“ konnte er diesen wie Cavalcanti nur damit, daß er sie auf eigenem Felde, dem der Rime d'amore (XXVI, 99) schlug, und da der Sieg Dantes über beide gerade auf dem eng begrenzten Gebiet der Frauen-Verwertung offenkundig ist, steht nichts im Wege, das Siegesbewußtsein, das ihn auch Guinicelli gegenüber nicht verläßt[4]) in erster Linie auf die Schöpfung der Commedia-Beatrice zurückzuführen.

---

[1]) „Cortesia“ und „valore“ sind die Tugenden, nach denen Dante (Inf. XVI, 67) die Florentiner fragen läßt. Er selbst hat sie beide geübt, die eine als Troubadour, die andere als Einbruchsreiter bei Campaldino. [2]) Kuno Fischers Bezeichnung des Goetheschen Faust als der deutschen Divina Commedia ehrt beide Dichter und hält sie zusammen für alle Zeiten. Ihre erste Begründung liegt doch aber darin, daß wir die Faust-Sage gerade so ihr Gesicht ändern und in der Hand des Genius ein Gefäß werden sehen für eine dichterische Lösung des Lebensproblems, wie dies Hölle und Höllenfahrt durch Dante erlebt hatten. [3]) Die deutsche Dante-Gesellschaft von 1865 hätte ihr Ziel, Dante aus Dante zu erklären, besser erfüllt, wenn sie auch nach Amerika und nicht nur nach Italien geblickt hätte. Die von Norton (1859) aufgedeckte Pilaster-Stellung der Kanzonen zwischen den je vier und je zehn Sonetten der Vita Nuova, in Verbindung mit der von Dante selbst vollzogenen Horizontalgliederung seiner dort nicht eingestreuten, sondern kunstmäßig eingebauten Gedichte beweist, daß Dante seine Werke sich „aufgerollt“ vorgestellt, d. h. architektonisch — bildnerisch betrachtet hat. Das ist von höchster Bedeutung für die Commedia, deren Triptychon durch die sieben Horizontalen der Sünder-, Büßer- und Seligkeits-Stufen zusammengehalten wird, und die ihren Gedanken-Inhalt nicht hergibt ohne Beachtung ihrer Struktur. Nicht umsonst hat Dante stets (im Convito dreimal) die bellezza als armonia delle parti definiert. Er hat sie erreicht mit seiner dreimaligen Ergänzung der 7 zu 9 und 10.
[4]) Das „padre Mio“ darf nicht täuschen. Daß Guinicelli einst „o caro padre meo, di vostra laude è inutile cantare!“ einst Guittone zugerufen hatte (Casini, curiosità letterarie, S. 39) konnte Dante sogar wissen. Welcher Sohn will nicht weiter kommen als der Vater? Und Dante wußte, wie viel weiter er bereits war.

Wie steht nun die „Studie" zu dieser eigensten — dritten — Dante-Tat? Über die subjektive Meinung Dantes oder den Sinn einer Stelle seines Gedichts befrage ich sie nicht — hier können Verschiedenheiten jeder Art bestehen bleiben, eben weil niemand „Dante ganz zu verstehen" sich rühmen kann — über die Rolle der Frau aber auch in der Dichtung des Trecento hat sie doch zu viel Positives geliefert, um unbefragt zu bleiben, wo man für Dante die Wahrheit sucht.

Nach Vossler muß Beatrice nun zunächst „Intelligenz", poetisch also ein Engel sein, und unzweifelhaft hat schon der junge Dante (V. N. XXXV) sie sich so gedacht. Es ist sogar möglich, noch im Ausklange der Commedia diesen Gedanken aus dem Text herauszulesen.[1] Trotzdem ist Vosslers Erklärung (S. 90) „denn andere höhere Wesen gab es zu jener Zeit nicht" zu hart, weil nur da brauchbar, wo man mit „Symbolisierung" doch im Grunde nur ein „Allegorisieren" meint. Sie genügt für die sieben Mädchen, die Beatrice umstehn und einfach Tugenden (drei himmlische und vier irdische) bedeuten, nicht aber für die Herrin selbst, die trotz ihrer sinnigen Erhebung zur Mütterlichkeit, durchaus das bleiben muß, was sie ist, bezw. im Leben gewesen ist: die Jugendgeliebte Dantes. „In der Beatrice des Paradieses" bemerkt Vossler (S. 109) sehr richtig „ist zugleich auch die des neuen Lebens noch enthalten", und es mag wissenschaftlich ja geboten sein, hierin nur „ein gewisses Residuum von der früheren Phase" (der dichterischen Frauenbehandlung) zu erblicken. Die Kunst aber liest anders, und wenn wir, um Dichtkunst verstehen zu lernen, Wort und Tat Goethes nicht verwenden dürften, wüßte ich nicht, wozu wir ihn haben. Der Faust muß bestimmte Lebensbedingungen haben (wetten, zum Kaiser gehen, vor Helena umsinken), wenn der Dichter eine wahrhaft symbolische Gestalt aus ihm machen will, gerade wie Virgil der römische Dichter bleiben mußte, um in der Commedia als Träger alles Menschenwissens Dante soweit begleiten zu dürfen, als dies ihn führen kann. Beatrice aber ist nicht die „mit göttlicher Liebe verehrte Frau" (V. S. 109), sondern sie ist tatsächlich anders gedacht, als die Frau bisher gedacht worden war, und dies ist ein Fortschritt der Kunst, kein Rückerinnern! Der stolze Dante-Satz „spero di dire di lei quello che mai non fu detto d'alcuna" (gleichviel, ob er vorahnend geschrieben oder erst nachträglich in den Vita Nuova-Schluß gelangt ist) hat einen tiefen Sinn auch in rein technischer Beziehung. Neben die Allegorie, die schon ihrer raschen Verständlichkeit wegen ihren Wert behält bei Dante wie bei Goethe,[2] tritt eine höhere Gattung der Sinnbild-Dichtung, deren Charakter uns aber erst ein halbes Jahrtausend nach dieser Dante-Tat erschlossen worden ist. Beatrice ist die erste Frau „in der das Allgemeine

---

[1]) Bedeutet das „egualmente" Par. XXXIII, 120 die ewige Gleichmäßigkeit (im Wehen des Heiligen Geistes), so kann es in S. 144 nichts wesentlich anderes ausdrücken. Seine „ruota" ist daher nicht das Rad eines Wagens, sondern das des Seraphs (XXVIII, 47), durch dessen Liebe Gott die in Raum und Zeit gebundene Welt bewegt. (Pochhammer, „Durch Dante", S. 142). Wie Luzifer ein Kehrbild des Dreieinigen ist, können Paolo und Francesca wohl vorbereiten auf das seelische Kreisen Dantes und Beatrices im Seraf-Ring, das der Dichter nur ahnen läßt, aber selbstredend nicht darstellt.

[2]) Für Dante genügt Inf. I (le tre fiere), für Goethe sein Märchen von 1795 (G. J. XXV), als Beispiel.

geschaut ist," und wenn die Dante-Forschung nicht, wie Kronos, ihre Kinder verschlänge, könnten wir auch längst einig sein über das, was Dante in ihr sah: „l'anima tendente a Dio colle ali dell' amore" (Frigeri). Es ist die einzige Erklärung, die der Text in allen Windungen des Gedichts bestätigt, die einzige auch, die uns befähigt, mit dem durch Goethe geschärften Auge die ganze Größe der Denker- und Dichterleistung Dantes zu erkennen.[1])

Weit über die Aufgabe hinaus, die sie sich gestellt, und in deren hochinteressanter Lösung sie der Arbeit auf diesen Gebieten viele goldene Regeln gegeben hat (vor allem – S. 104 – die Warnung davor, den Dichter durchaus zurückschrauben zu wollen auf die Gelehrtenklasse, aus der er kam, bez. deren Sprechweise er zu teilen scheint) ebnet die „Studie" – hiermit möchte ich schließen – den Weg zur Auffindung des richtigen Verhältnisses zwischen Vita nuova und Commedia und damit zu Dante, der sicher nicht zwecklos (Purg. XXX, 115) das eine Werk im andern genannt hat.

Aber die weltgeschichtliche Bedeutung Dantes ruht doch nun einmal auf der Dichtung, die sichtlich nach einheitlichem Plan erst in den letzten acht Lebensjahren des Dichters ihre Ausgestaltung erfahren hat, und zu der selbst seine vier vorhergegangenen Schriften vielleicht doch nicht so unmittelbar führen, als man zu vermuten berechtigt ist. Es fragt sich, ob man nicht gut tut, sie zunächst einmal allein auf sich wirken zu lassen und die dichterischen Entscheidungen kennen zu lernen, die in ihr getroffen sind. Es wäre doch denkbar, daß sie eine Philosophie enthielte, die ihre eigenen Grundlagen besitzt, mit denen auch die des „süßen neuen Stils" nur lose und mehr äußerlich als innerlich zusammenhängen.

Karl Vossler ist ein Moses, der das gelobte Land, zu dem er sein Volk durch die Wüste geführt hat, nur von fern erschaut und der (bei besserem Wetter) auch noch einen freieren Überblick über Berg und Tal der Commedia gewinnen dürfte. Seine Arbeit aber gehört schon jetzt in jeder Dante-Bücherei neben die Schriften Carl Wittes, und sollte von da aus häufiger auf den Arbeitsplatz des Besitzers wandern, als alles, was seit Witte über Dante geschrieben ist.

Berlin. Paul Pochhammer.

---

1) Eine solche Dante-Auffassung könnte sehr weit wirken. Vossler teilt z. B. (S. 93) mit, daß er über Vanna und Beatrice mit drei italienischen Gelehrten sich nicht einigen kann. Diese beiden Frauengestalten vertreten aber doch, nicht in der Vita, wohl aber in der Commedia, die beiden Arten der Liebe, deren erste Trägerinnen die Lazarusschwestern, deren zweite aber Lea und Rahel sind, die jetzt nur noch den Moses Michelangelos begleiten. Dante zeigt, mit Eintritt in den Garten Eden der Commedia, sein Glück; er braucht also die beiden bräutlichen Gestalten seines Jugendglückes, von denen Giovanna natürlich zugleich die „Verkünderin" ist (ganz wie die gleichnamige Dominicus-Mutter. Par. XII, 80). Für Vanna-Matelda liegen die Beweise im Text: die zweimalige Verwendung ihres Kennwortes Primavera in ihrer Auftritts-Szene (Purg. XXVIII, 51 und 143), sowie das Aufschieben der Namengebung durch fünf Gesänge hindurch. Sicher lebte die von Guido Verlassene 1301 noch. Sie erscheint daher im paradiso terrestre nicht voll persönlich, denkt aber mit Dante auch noch Guidos (Inf. X, 111).

Brunhuber, Karl, Sir Philip Sidneys Arcadia und ihre Nachläufer. Literarhistorische Studie. Nürnberg. Verlag von M. Edelmann 1903. 55 S. 8°.

Die Wahl des Themas der durch Prof. Schick veranlaßten Abhandlung ist sicher eine glückliche zu nennen, da über Quellen und Bearbeitungen des einst so bewunderten Romans, des einzigen im Elisabetzeitalter, der auch außerhalb Englands fortwirkte, noch keine genaueren Studien vorliegen. Leider beschränkt der Verfasser seine Untersuchung über die Quellen der Arcadia auf die von Lee im D. N. B. vermuteten Vorlagen. Im allgemeinen stimmt er mit diesem bezüglich der Arcadia überein als eines „outcome of much reading foreign literature", im einzelnen vermag er ihn des öfteren dankenswert zu berichtigen.

Des Neapolitaners Sannazaro Arcadia, die eigentliche Mutter aller späteren Schäferromane, gab entgegen der gewöhnlichen Auffassung außer dem Titel wohl nur noch die Namen einiger Personen her. Ebenso verdankt Sidney der fast noch berühmteren Nachahmung Sannazaros, der Diana des Montemayor, höchstens den Eingang zu seinem Werke, die Klage der beiden Schäfer um Urania und vielleicht noch die Zelmane-Episode. Die Hauptquelle bildet dagegen das berühmte, aber damals in England schon stark angefeindete Riesenwerk des Amadisromanes. Außerdem sind noch gelegentlich die griechischen Liebesromane von Heliodor, Achilles Tatios und Chariton herangezogen, auch finden sich bei den Namen Anklänge an Vergil und Terenz.

Indem der Verfasser sich auf das Allernötigste, die Aufzeichnung der Parallelstellen beschränkt, unterläßt er es auch auf die Bindeglieder zwischen den Quellenwerken und der Arcadia selbst, die Übersetzungen der ersteren ins Englische, einzugehen. Doch wären einige Worte über sie und ihre Aufnahme in England zur Vollständigkeit erwünscht gewesen, nicht nur weil in den zweifelhaften Fällen die Wahrscheinlichkeit einer Entlehnung sich um ein gutes Teil steigert, wenn man sieht, daß dem Verfasser der Stoff zur Hand lag, sondern auch weil sich vermuten läßt, daß diese Übersetzungen der Sitte der Zeit gemäß vielmehr Bearbeitungen waren, die auch Neues zum Original hinzufügten, das dann wiederum in die Arcadia gedrungen sein mag. Vielleicht hielt den Verfasser die Unzugänglichkeit der betreffenden Werke von solchen Mitteilungen ab, doch erwähnt er wenigstens beim Amadis de Gaula die Paynelsche Übersetzung vom Jahre 1567.

Hier möchte ich einiges hinzufügen. Dunlop und W. Raleigh [1]) geben an, daß Sidney eine französische Ausgabe des Amadis benutzte, beide ohne weitere Begründung. Letzterer behauptet auch noch dasselbe betreffs Montemayors Diana. Zwar erschien von dieser die erste vollständige Übersetzung durch Bartholomen Young erst 1598, aber sie war handschriftlich zweifellos schon im Jahre 1582 oder 1583 vorhanden (vgl. Delius' Einleitung zu The Two Gentlemen of Verona). Warum soll Sidney aus den französischen Ausgaben geschöpft haben? Selbst französierte Namen in der Arcadia würden

[1]) The English Novel by Walter Raleigh 5th impr. London 1901 S. 57.

dadurch erklärt werden können, daß die englischen Übersetzungen auf französische Texte zurückgehen. Zudem ist eine so frühe französische Ausgabe der Diana nicht bekannt.

Bezüglich der Entlehnungen aus Heliodors Aethiopika verweist der Verfasser auf Oeftering,[1]) der als erste und bis zum Erscheinen der Arcadia einzige Spur derselben der Auszug in Sandfords Amorous Tales mitteilt. Doch findet sich eine Übersetzung der Aethiopika im Registr. Station. auf 1568/69 eingetragen. Welche Bearbeitung indes Sidney zugrunde legte, entzieht sich meiner Vermutung. – Auch Achilles Tatius' Leukippe und Klitophon wurde 1577 von W. B(urton?) ins Englische übersetzt.

Hat der Verfasser schon diesen Teil der Arbeit, die Frage nach den fremdländischen Quellen und ihrem Verhältnis zur Arcadia, nicht völlig bewältigt, so scheint er sich des zweiten Teils seiner Aufgabe, der Frage nach den einheimischen Quellen, überhaupt nicht bewußt geworden zu sein. Er begnügt sich damit in einer Anmerkung zu sagen, er habe für Lees Vermutung, daß der Palmerin[2]) und der Euphues auf die Arcadia eingewirkt hätten, keinerlei Anzeichen bemerken können.

Man kann die Arcadia nicht einfach unter die Schäferromane einreihen, dazu ist das pastorale Gewand zu äußerlich. Besser wird man sie damit charakterisieren, wenn man ihr eine Mittelstellung zwischen den älteren Ritterromanen und den heroischen Romanen des 17. Jahrhunderts zuweist. Die Frage nach ihrem Verhältnis zu den ersteren ist noch nicht beantwortet und wird es wohl noch auf längere Zeit hinaus bleiben, denn es bedürfte dazu einer umfassenden Belesenheit dieser sehr zahlreichen und oft schwer zugänglichen Werke. Womöglich würde das Ergebnis auch dann noch kein gewisses sein, da eine ganze Reihe von Ritterromanen nur dem Namen nach auf uns gekommen sind.

Der zweite Teil von „Sir Philip Sidneys Arcadia und ihre Nachläufer" gibt recht wenig von den „Nachläufern". Der Verfasser verleiht diesem Teil auch eine unerwartete Überschrift, nämlich: Sidney auf der Bühne. Es folgt noch eine Enttäuschung, denn die Hälfte der bei Lee verzeichneten Werke ist dem Verfasser nicht zugänglich gewesen. Doch sind wenigstens die wichtigeren behandelt.

England, Frankreich und Deutschland sind beteiligt. Bezüglich des Mucedorus wird der Leser auf Bolte verwiesen. Nur meint der Verfasser – vermutlich in Anlehnung an das Vorwort der Warnke-Pröscholdtschen Ausgabe – aus der Bemerkung auf dem Titelblatt von 1598 „Newly set forth" entnehmen zu müssen „daß wir es hier mit einer Erweiterung eines älteren Stückes zu tun haben". Die betreffende Stelle lautet: Newly set foorth, as it hath bin sundrie times plaide in the honorable Cittie of London, was doch wohl so zu deuten ist, daß der Mucedorus damals zum erstenmal nach einem Bühnenmanuskripte gedruckt wurde. Auch Ward weiß nichts von einer früheren Ausgabe. – Es folgen recht brauchbare Inhaltsangaben der

---

[1]) Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur, Berlin 1901. Lit. Forsch. hrsg. v. Schick und Waldberg XVIII, S. 92ff. [2]) Eingetragen in das Reg. Stat. auf 1581/82.

betreffenden englischen Dramen von Day, Beaumont and Fletcher, Glapthorne, Shirley und der anonymen Andromana (1660), dann des La cour bergère von Antoine Mareschal. Am wertvollsten, weil völlig neu, sind die Aufschlüsse über die Arcadia auf der deutschen Bühne, wo sie zuerst als italienisches Libretto (hrsg. Wolfenbüttel 1691), dann in deutscher Übersetzung als „Der königliche Schäfer oder Basilius in Arkadien“ (hrsg. Hamburg 1694) über die Bretter ging. Von deutschen Übersetzungen der Arcadia führt der Verfasser gelegentlich die bekannten von Theocritus Valentinus, Frankfurt 1629, und die Opitzsche Bearbeitung von 1638, neu aufgelegt Leyden 1642 und 1646 an. Ich möchte noch erwähnen, daß in der Ausgabe 1642, im Vorwort vom 12. Februar 1641, sich folgende Bemerkung findet: auch ausz Englischer Sprache, in welcher esz zum ersten auszgegeben, etliche mahl in Frantzösische, Spanische, Hoch- und Niederdeutsche vbersetzet worden. Unter der niederdeutschen Übersetzung ist indessen wohl eine holländische zu verstehen, die noch vor der aus dem Jahre 1641 entstanden sein muß.

Im ganzen werden wir von der vorliegenden Arbeit sagen, daß sie der vergleichenden Literaturgeschichte manchen neuen Aufschluß über Quellen und Fortpflanzung der Arcadia gibt, das Thema aber bei weitem nicht erschöpft.

Breslau. Friedrich Brie.

Notizen.

Zu Kaiser Julian in der Dichtung (Studien V, 1f.) I. Richard Förster ist in seinem interessanten Aufsatze die Rolle entgangen, die Kaiser Julian in Grimmelshausens „Verkehrter Welt“ spielt. Dieses zuerst wohl 1672 erschienene Werk schildert eine Höllenfahrt des Simplizissimus, der einmal durch einen hohlen Baum in das Erdinnere fällt und sofort bis in den tiefsten Abgrund der Hölle gelangt, wo diejenigen gequält werden, »*so aus lauter Boßheit und Hoffart Ketzerische Religionen angefangen*«, nachdem sie den alleinseligmachenden Glauben gehabt hatten. Julian wird von denjenigen gepeinigt, die er mit sich in die Hölle gezogen und durch sein Beispiel verführt hat. Im zweiten Kapitel gibt er dann Bericht, »*aus wes Ursach er in die Hölle kommen, und warum er vom Christlichen Glauben abgefallen*«, worauf ihm Simplizissimus im nächsten Kapitel schildert, wie jetzt die christliche Religion beschaffen sei, bis die Marter des Kaisers von neuem beginnt. Grimmelshausen macht den Versuch, den Abfall Julians psychologisch zu erklären, und zwar aus der Betrachtung der Religionsspaltung durch Arius, aus dem Widerspruch zwischen den Lehren und Werken der römischen Christen, endlich aus Verzweiflung an Gottes Barmherzigkeit. So verdient seine Darstellung auch einen Platz in der Stoffgeschichte.

Lemberg. Richard Maria Werner.

II. In fünf Abschnitten hat Fouqué, Gedichte: Erster Band. Gedichte aus dem Jünglingsalter (Stuttgart 1816, S. 192–209) die „Legende vom Kaiser Julianus dem Abtrünnigen“ behandelt. Den Inhalt der vierfüßigen Trochäen bildet die Sage, wie der Kaiser von dem aus seiner Gruft hervorgerufenen Merkurius getötet wird. (Nachgewiesen von Gustav Kettner-Schulpforta).

Baggesen und **Öhlenschläger** hat **Arentzen** in acht Bänden (1870/78) behandelt. Brockhaus, der Herausgeber des verdienstlichen Werkes „Friedrich Arnold Brockhaus“ (I.–III., 1872–81) kennt nur einen Brief Baggesens an seinen Vorfahren (a. a. O. I, 122). Aus Röttigers Briefwechsel, k. ö. Bib-

liothek zu Dresden (XIX, 3), teile ich das erste Blatt des Schreibens, in dem Baggesen seinen Landsmann an Brockhaus empfiehlt (2. Sept. 1807) mit, um die damalige Freundschaft der beiden Dänen zu kennzeichnen.

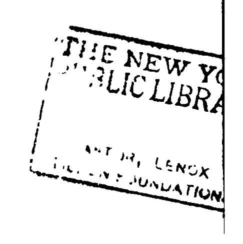
„Ich habe ... die freundliche Bekanntschaft des, nach meinem Dafürhalten, größten aller neu aufgehenden Dichter gemacht, eigentlich nur erneuert . . ., des schon in Deutschland nicht mehr unbekannten Trauerspieldichters Öhlenschläger. Er hat schon seinem Vaterlande, nebst mehreren äußerst genialischen Gedichten, drei Schauspiele geschenkt, die Shakespeares würdig sind, und ist von Goethe, bei dem er sich eine Zeitlang aufgehalten, auch deutsch zu dichten aufgemuntert worden. Nicht bloß nach meinem, sondern nach Goethes Urteil hat er so viel Dichtergenie, als ein Mensch ungefähr haben kann, und in den zwei letzten Jahren hat er solche Riesenschritte in der Kunst und in der Sprache gemacht, daß man in ihm einen Dichter, der den Verlust der tragischen Zwillinge, Schiller und Goethe [!], ersetzen wird, mit Recht erwartet. Er hat mir seine deutschen Schriften mitgeteilt und sie haben mich entzückt ... Sein bisheriges Hauptwerk ist „Aladdin“, ein dramatisches Gedicht in zwei Teilen, jeder in fünf Akten, wovon der erste Teil „Thalia“, der zweite „Melpomene“ heißt. Ich finde es, nächst Goethes Faust [!] das Interessanteste, was in dieser Gattung bisher gedichtet worden und zweifle nicht, daß es beim Druck großes Aufsehen erregen wird.“

Bei Brockhaus ist (1808 und später) die Dichtung erschienen. Goethe selbst schreibt in seinen „Annalen“ schon 1806 darüber: „Aladdin von Oehlenschläger war ... wohl aufgenommen, ließ auch nicht Alles, besonders im Verlauf der Fabel, sich gut heißen.“ —

Blasewitz. Theodor Distel.

„Hatte man früher den Plan der **„Achilleis“** erraten wollen“, so heißt es nach der Veröffentlichung der Schemata in der Weimarer Ausgabe „ihn erschließen.“ Auf Grund des neuen Materials unternahm es Albert Fries, den Plan von Goethes Achilleis (Berliner Beiträge zur german. u. roman. Philologie, veröffentlicht von E. Ebering, Heft 22, Berlin 1901) zu rekonstruieren, indem er sämtliche Schema-Notizen einzeln besprach und zugleich überall nach den Quellen forschte. Leider nötigten ihn äußere Umstände, von dieser umfassenden Abhandlung, durch die alle früheren Interpretationsversuche (Klein, Strehlke, Düntzer) überholt sind, einen wesentlichen Teil, die Quellenuntersuchung, getrennt herauszugeben. Nach einer kurzen Einleitung, worin die Stellung der Dichtung in der epischen Weltliteratur und in Goethes Entwicklung im besonderen gekennzeichnet sowie die Quellenfrage im allgemeinen behandelt wird, geht er zur genauen Erklärung der einzelnen Gesänge über, wobei er den schon öfter erläuterten ersten Gesang zunächst beiseite läßt. Das Gesamtschema und die Einzelschemen werden stets verglichen und zur gegenseitigen Aufhellung verwertet. Im einzelnen wüßte ich dem Verfasser nichts vorzuwerfen — mit Ausnahme eines geringfügigen Irrtums auf Seite 35 (Achill ist nicht im Zelt anwesend) —, ich glaube, daß sein Scharfsinn überall das Richtige getroffen hat, und kann den Fleiß, die Gründlichkeit und Belesenheit nur bewundern, mit denen er die Belegstellen für seine Behauptungen aus allen herangezogenen Schriftstellern gesammelt hat. Aber einen Tadel kann ich nicht verschweigen: der sprachliche Ausdruck ist von einer Kürze, Härte, ja Unklarheit, die keine reine Freude an dem anregenden Inhalt aufkommen lassen. Der Verfasser hat diesen Mangel gewiß selbst nur zu deutlich empfunden: er ließ, um in das Gewirr von Abkürzungen und Ziffern, die nahezu ohne stilistische Verbindung aneinander gereiht sind, etwas Übersichtlichkeit zu bringen, häufig Sperrdruck anwenden, ohne dem Übel dadurch abhelfen zu können. Seiner im Vorworte angebrachten Entschuldigung, daß an dem Fehler der Raumgeiz des Verlegers Schuld trage, will ich gerne entsprechende Rechnung tragen.

Wien. Karl Neubauer.



Cervantes' Vorstellungen vom Norden.

Eine Untersuchung anläßlich des Cervantes-Jubiläums.

Von

Karl Larsen (Kopenhagen).[1]

Im zehnten Kapitel des ersten Teiles des Don Quijote beginnt Sancho Panza etwas ungehalten darüber zu werden, daß er noch nicht Herrscher auf der Insel geworden ist, die ihm sein Herr so sicher versprochen hat, und der Ritter von der traurigen Gestalt antwortet: „Ich habe dir doch so oft gesagt, daß du dir in der Beziehung keine Sorgen zu machen brauchst, denn wenn es auch mit der Insel fehlschlagen sollte, so ist doch noch immer das Königreich Dinamarca oder das Königreich Sobradisa da. Die werden dir beide passen wie ein Ring am Finger, und da sie noch dazu auf dem Festlande liegen, so hast du Grund, dich noch mehr über sie zu freuen."

Das „Nye Kritiske Journal" des Kopenhagener Adreßblattes rezensiert im Jahre 1776 die von Charlotte Dorthea Biehl angefertigte dänische Übersetzung des Don Quijote und vermerkt diese Stelle mit der treuherzigen Bemerkung: Ist denn Dänemark Festland oder will Don Quijote seinen Waffenträger necken?

Diese noch offene Frage muß sicher in letzterem Sinne beantwortet werden; denn Don Quijote ist ein gebildeter Mann, wie es Cervantes war, und gebildete Spanier zu Cervantes' Zeiten wußten sehr wohl, daß Dänemark nicht auf dem Festlande liegt.

Wie Cervantes sich den Norden näher vorgestellt hat, muß

---

[1]) Die deutsche Übertragung ist von Herrn cand. mag. E. Marquard, Assistenten am Kgl. dänischen Reichsarchiv in Kopenhagen ausgeführt worden. – Aus der Jubiläumsliteratur sei hier wenigstens erwähnt die prächtig anschauliche Charakteristik in Artur Farinellis Züricher Festrede: „Cervantes. Zur 300jährigen Feier des Don Quijote". München 1905. 39 S. 8°. (Sonderabdruck aus der Beilage zur allgemeinen Zeitung 1905, Nr. 113/5.) (Anmerk. d. Red.)

man mit Hilfe seines letzten Werkes, „Die Drangsale des Persiles und der Sigismunda“, welches kurz nach seinem Tode, im Jahre 1617, herausgegeben wurde und den Nebentitel „Nordische Erzählung“ hat, festzustellen suchen.

Dies Buch ist, wie man meint, unter dem Einfluß der „Aethiopica“ des Heliodoros geschrieben, dessen Schilderungen der wunderbaren Erlebnisse der Königstochter Chariklea und des Thessaliers Theagenes zu der beliebtesten Lektüre der damaligen Zeit gehörten.[1])

Aber die Frage bezüglich dieser möglichen literarischen Beeinflussung interessiert weit weniger als die glänzende Fantasterei, welche von jedem Blatte dieses Buches hervorstrahlt.

In der allgemeinen Auffassung wird Cervantes bekanntlich als ein Ritter des Verstandes und des Spottes betrachtet, welcher die Romanfantasterei auf die verrostete Lanze Don Quijotes spießt.

In Wirklichkeit verhält es sich aber so, daß der Hidalgo Don Miguel de Cervantes Saavedra seiner lieben Fantasterei bis zum Letzten treu blieb.

An einer recht abseits gelegenen Stelle in der dänischen Literatur hat ein einsamer Mann zwischen dem Ritter von La Mancha und einer heimischen Erscheinung einen treffenden Vergleich gezogen, und seine nur andeutungsweise gemachte Zusammenstellung könnte wohl verdienen weiter fortgeführt zu werden, weil sie zum wirklichen Verständnis des berühmtesten Werkes außerordentlich beiträgt.

Es ist dies Vilhelm Möller, welcher in seinem Werk „Die Perlen der Weltliteratur“ (S. 237) einen Vergleich zieht zwischen Don Quijote und einem geistesgestörten dänischen Bauernburschen, der vor einigen Jahren in unseren Zeitungen besprochen wurde. Dieser junge Mann war der Lesung Carit Etlarscher und quasi-Carit Etlarscher Werke ungemein ergeben, und als die Geisteskrankheit bei ihm ausbrach, äußerte dieselbe sich darin, daß er mit seinem Gewehr auf den Feldern und der Dorfstraße umherlief, in ununterbrochenem Kampfe mit den Schweden als Svend Gönge oder einer der braven Helden von Frederikshald.

Falls die Carit Etlarschen – echten und unechten – Werke bei uns mehr als eine verbreitete Volks- und Jugendlektüre wären;

[1]) Michael Öftering, Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur. Berlin 1901 (Literarhistorische Forschungen, herausgegeben von Schick und Waldberg XVIII. Band).

falls sie, wie die Ritterromane im damaligen Spanien, die ganze Nation beherrschten, vom Landstreicher, der sie mit offenem Munde erzählen hörte, bis zum König, der sie sich von hervorragenden Schöngeistern vorlesen ließ; falls sie, wie diese spanischen Fantasiedichtungen in ihrer Aufgeblasenheit vieles von den Idealen und der Sehnsucht des ganzen Volkes enthalten hätten, etwas von der tiefsten und innigsten Grundstimmung seiner Gefühle bloß legten – welche Aufgabe wäre es dann nicht für einen dänischen Dichter, eine Darstellung solch eines armen Bauernburschen zu geben, dessen schwächliches Gehirn den starken Duft dieser Fantasieblüte nicht hatte vertragen können, obgleich dieselbe gerade der dänischen Erde entsprossen war! Diese gleichzeitig lächerliche und rührende Gestalt, welche auch die künstliche Blume der Nachahmung als einen heiligen Sprößling der Poesie betrachtete!

Stellen wir uns ihn vor, wie er mit einer Flinte und seiner ganzen, geliebten Lektüre in eine Szenerie des heutigen Dorflebens hinausgeht, mit Hochschulen und Gemeinderäten, Schützenvereinen, mit der inneren Mission u. s. f., so haben wir das moderne, literarische Gegenbild zum Cervantes. Er läßt seinen irrsinnigen, aber durchaus echt spanischen Adelsmann auf der Pflugmähre ausreiten, die von den Vätern ererbte Lanze im Arm und im Kopfe die ganze, fantastische Poesiewelt.

Innerhalb des gewählten Rahmens findet er Gelegenheit zum schonungslosen Spott über literarische Geschmacksrichtungen, zu glänzenden Schilderungen von Land und Leuten, versetzt mit sentimentalen oder drastischen Erzählungen aus dem Leben der Menschen, die sein Held antrifft.

Und mitten in dieser ganzen treffenden Lächerlichkeit versteht er es, die Sympatie für diesen Verrückten zu wahren, dessen Verrücktheit Mißverständnis, Übertreibung, des Lebens traurige Karikatur von etwas Wesentlichem und Erhabenem sein würde.

Denn wie ist nicht Cervantes' Don Quijote genügsam, freigebig, mutig bis ins Wahnsinnige hinein, gerade wie sein Dichter selbst ganz Spanier und Soldat, von dem zusammengeflickten Helm bis zu den erschlafften Flanken seiner armen, ausdauernden Rosinante!

In seinen besten Jahren kämpfte er mit steilem Fanatismus unter dem Banner der heiligen Jungfrau für den einzig wahren und katholischen Glauben gegen Heiden, gegen welche der Haß im

spanischen Blute durch Jahrhunderte hindurch vererbt war — „Sohn seiner Taten", wie er an einer Stelle sagt, „und von altem, spanischen Adel!"

Er ward von ruhmvollen Wunden bedeckt, war in langen Zeiten der Gefangene und gefesselte Sklave der Mauren, wurde endlich wieder losgekauft und Soldat in dem märchenumbrausten Reiche Spanien, welches unbekannte Welten entdeckt und in Schätzen geschwelgt hatte, welches immer in Krieg lag und von Feinden hart bedrängt wurde.

Und als Cervantes die Klinge nicht länger führen konnte, würfelte er weiter mit Frau Fortuna auf der Wahlstatt des friedlichen Erwerbes und der literarischen Welt, unter zahllosen Umwechslungen, immer im Unglück, aber mit einem Glauben an das Glück, der erst mit ihm erstarb. Wahrlich, dem Manne lag die Fantasterei im Blute.

Seine „Drangsale des Persiles und der Sigismunda",[1]) von dem er recht bezeichnend gesagt hat, es würde entweder sein bestes oder sein geringstes Werk werden, schildert die endlosen Prüfungen zweier Liebenden in einer Welt, die, was Zeit und Ort betrifft, zügellos frei behandelt ist.

Frankreich, Spanien, Portugal und Italien kommen darin vor, und das Leben dort wird mit Wirklichkeitszügen geschildert, welche zeigen, daß die Handlung zur Zeit Philipp des Zweiten gedacht ist; aber wenn der Dichter neue, übermäßige Gefahren und Leiden für seinen Helden und die Geliebte desselben benötigt, schafft er ganz abenteuerliche Personen und Begebenheiten, verschiebt die ganze Szenerie oder führt vermittelst furchtbarer Stürme seine Personen zu erdichteten, „barbarischen" Inseln, deren Bewohner Wilde und dorthin verschlagene Spanier und Italiener sind. Diese fantastischen Welten sind auf Grundlage alles dessen erdichtet, was die Spanier in Amerika und Indien gesehen und gehört haben.

Aber auch nicht dies genügt der Fantasie des Cervantes. Er muß mit etwas noch Merkwürdigerem wirken können, als selbst die freieste Behandlung von Ländern ist, die die Spanier mit eigenen Augen gesehen oder aus nahe gelegenen Berichten kannten. Deshalb sucht er den fernen, kalten, unbekannten Norden auf.

Die Hauptpersonen selbst des Romans sind nordisch. Per-

[1]) In Ludwig Tiecks „Kritischen Schriften" fehlt seine Einleitung zu Dorothea Tiecks Verdeutschung der „Leiden des Persiles und der Sigismunda", 2 Bde. Leipzig 1837.

siles ist bei Beginn des Romans ein neunzehn- bis zwanzigjähriger Prinz von Thule, welcher von Barbaren gefangen wurde und jetzt dargestellt wird „in einem groben leinenen Anzuge wie ein Matrose gekleidet, aber über alle Beschreibung schön". Sein Haar ist blond, „es bedeckt seinen Kopf wie unzählige Ringe vom reinsten Gold." Und als er bei einem Schiffbruch, in welchem alle seine Herren und Wächter ertrinken, sich auf ein Wrackstück rettet, wird er von einem Schiffe aufgenommen, dessen Kapitän durch sein „vornehmes Aussehen und seinen reichen Anzug", durch seine hilfreiche Dienstfertigkeit und durch sein zurückhaltendes, rücksichtsvolles Auftreten das Erstaunen und die Bewunderung des armen Schiffbrüchigen erweckt. Dieser Herr des Schiffes ist der Kronprinz von Dänemark, Arnaldo.

Während nun Persiles oder – wie er sich während seines Umherirrens nennt – Periander, auf einem Lager an Bord des prinzlichen Schiffes gebettet, sich ausruht, hört er in der neben der seinigen gelegenen Kajüte eine Frau mit jammervollen Worten laut klagen. Er bittet sie durch die Risse der Wand, ihm die Ursache ihres Kummers anzuvertrauen, und sie erzählt alsdann, daß ihre Herrscherin Auristela, eine edle Jungfrau, deren Eltern „von königlichem Blute und reich an Gütern sind", durch „mancherlei seltsame Begebenheiten" in die Gewalt des dänischen Kronprinzen gekommen ist. Aber Prinz Arnaldo, welcher die schöne Jungfrau von Korsaren gekauft hat, „liebt sie mit einer solchen Inbrunst und Leidenschaft, daß er sie schon tausendmal von seiner Sklavin zu seine Herrscherin hat machen wollen," ohne daß jedoch Auristela ihre Einwilligung dazu hat geben wollen, bis sie kürzlich, als sie am Meeresstrande wandelte, von anderen Seeräubern entführt wurde; niemand weiß wohin. Arnaldo meint indessen, daß sie zu der barbarischen Insel entführt sein muß, bei der sein Schiff jetzt liegt, und es ist seine Absicht, die Insel mit List auskundschaften zu lassen.

Periander läßt sich zu dieser Kundschaft gebrauchen, da er aus der Rede der Frau den Schluß zieht, daß ihre Herrin Auristela, die Tochter der nordischen Königin von Friesland, Sigismunda, ist, welche er mit eben so viel Wärme wie Ängstlichkeit liebt. Er selbst hat sie seinerzeit zur See „aus ihrem Vaterlande fortgeführt", wurde aber später „durch eine wunderbare Begebenheit" von ihr getrennt. Periander erzählt dem Prinzen Arnaldo, daß Auristela seine Schwester ist, daß auch er umherzieht um sie aufzusuchen und schlägt vor,

sich als eine Frau zu verkleiden, von Arnaldo an die Barbaren verkaufen zu lassen und alsdann zu versuchen, ihm von Auristela Nachricht zu verschaffen. Man kleidet ihn in eine der „vielen kostbaren Kleidungen, welche der Prinz für den Fall mitgenommen hat, daß Auristela gefunden werden sollte," und das Schiff des dänischen Prinzen segelt dicht an die Insel heran, „geschmückt mit Wimpeln und Flaggen, welche in der Luft flatterten und den Wasserspiegel küßten, reizend anzusehen. Das Meer war ruhig, der Himmel klar, aller Sinn freute sich über die Töne der Schalmeien und anderer Instrumente, sowohl derjenigen, die dem Kriegsgebrauch, wie derjenigen, die der Freude dienen. Die Barbaren sahen alles dies zu ihrem Erstaunen in kurzer Entfernung und strömten auf dem Meeresstrand schnell zusammen, bewaffnet mit Bogen und überaus langen Pfeilen, welche Spitzen von Stein hatten. Als das Schiff kaum eine Seemeile von der Insel entfernt war, wurden alle seine Kanonen, welche zahlreich und groß waren, abgefeuert und ein Boot ins Wasser gesetzt. Arnaldo, Taurisa (die Dienerin Auristelas), Periander und sechs Matrosen stiegen in das Fahrzeug mit einem weißen Tuch an einer Lanze befestigt, als Zeichen, daß sie in friedlicher Absicht kämen, wie dies bei fast allen Völkern der Welt Sitte ist."

Die Barbaren verstehen denn auch dies Zeichen und lassen weiße Tücher vor dem Winde flattern, schießen Pfeile in die Luft ab und waten dem Boote entgegen, welches nicht ganz bis zum flachen Gestade gerudert werden kann. Sie tragen auf ihren Schultern eine sehr schöne Frau, welche die Fremden in der polnischen (!) Sprache anredet.

Der dänische Prinz „verstand sie sehr gut" und sagte: „Wir sind Dänen und ziehen umher als Kaufleute und Korsaren, treiben Tauschhandel mit allerhand Waren, verkaufen, was man von uns kaufen will, und suchen desjenigen wieder los zu werden, was wir zur Beute gemacht haben. Unter anderem Gewinn ist auch diese Jungfrau in unsere Hände gefallen" – und er deutete damit auf den als Frau verkleideten Prinzen von Thule, Persiles.

Damit ist der eigentliche Roman eingeleitet, und er schildert nun in vier Büchern die Kämpfe der Liebenden mit der äußeren Welt und mit sich selbst, bis sie sich finden und gewinnen. Die Hindernisse sind mannigfach, von den furchtbarsten Naturereignissen bis zu menschlicher List und Gewalt und, nicht zum

geringsten, den im Stil der Zeit eintretenden seelischen Bedenken des Persiles und der Sigismunda. Die Szenerie wechselt unaufhörlich, wirkliche Länder mit so vollständig erdichteten wie eine Insel, deren Bevölkerung aus lauter Wölfen besteht, von denen einer den Schiffbrüchigen eine mitleidige Warnung „in der spanischen Sprache" zuruft; Fürsten, Adelsmänner, Piraten, Barbaren, Zauberinnen treten auf zugleich mit Wehrwölfen, den Vögeln Barnaclas, welche „in Irland sehr zahlreich" sind und welche von selbst aus dem mürben Holze der Seebollwerke entstehen; ferner auch das große Seeungeheuer, welches das Schiff der Reisenden in die furchtbarste Gefahr bringt.

Zahlreiche eingestreute Erzählungen, welche die verschiedenen Personen zum Besten geben, vermehren den bunten Eindruck von einer zahllosen Menge von Begebenheiten. In diesem wimmelnden Kaleidoskop macht sich Cervantes nun den Norden zunutze.

Der Begleiter der Liebenden, der Italiener Rutilio von Siena, hat in seiner Jugend eine vornehme Dame entführt, wurde aber eingeholt, ins Gefängnis geworfen, in Ketten gelegt und zum Tode verurteilt. Da besuchte ihn ein Weib, „von dem man sagte, sie sitze wegen Hexerei gefangen". Sie versprach ihn zu befreien, wenn er sie dafür heiraten wolle. Und der junge Italiener sagte in seiner Not zu.

In der tiefsten Stille der Nacht kommt sie alsdann und gebietet ihm ihr zu folgen. Alle Ketten und Fesseln fallen von ihm ab, die Tür des Gefängnisses springt auf, die übrigen Gefangenen und die Wächter liegen in tiefem Schlafe.

Aber draußen im Freien breitet die Hexe einen Mantel auf die Erde aus und befiehlt ihm, sich auf denselben zu stellen. Er schließt seine Augen und läßt sich von den Teufeln — „denn diese und sonst niemand sind die Postpferde der Hexen" — durch die Luft führen.

Nachdem sie „ungefähr vier Stunden" geflogen sind, „befand ich mich beim Morgengrauen in einem ganz fremden Lande."

Die Hexe will nun den jungen Mann umarmen und an ihr Herz drücken, aber da sieht er undeutlich in dem noch unsicheren Lichte, daß sie die Gestalt einer Wölfin hat. Er reißt das Messer vom Gürtel und stößt es mit übermenschlicher Kraft in die Brust der Wölfin, so daß die Hexe vor seinen Füßen tot zu Boden fällt.

Stundenlang erwartet er den Tag, „aber der wollte gar nicht kommen, und am Horizonte war kein Zeichen zu entdecken, daß die Sonne aufgehen würde."

Plötzlich werden in seiner Nähe menschliche Stimmen laut, und er hört, sie sprechen toskanisch! Er geht einigen männlichen Gestalten entgegen und fragt froh in seiner Muttersprache, was dies doch für ein Land ist, zu welchem er gekommen ist, und einer von den Männern antwortet: „Dies Land ist Norwegen."

Rutilio erfährt, daß es „in diesen nordischen Landen von Wehrwölfen wimmelt, sowohl Männern wie Frauen", und auf seine Frage, welche Stunde des Tages es ist, „denn es schien mir, als ob die Nacht sehr lang sei und der Tag gar nicht hervorbrechen wolle", erfährt er, daß „in diesen fernen Gegenden das Jahr in vier Teile zerfällt; drei Monate hindurch ist es vollständige Nacht, und die Sonne läßt sich gar nicht blicken; dann folgen drei Monate Dämmerung, da es weder ganz dunkel noch ganz hell ist, und dann drei Monate klarer Tag, da die Sonne gar nicht untergeht, worauf wieder drei Monate Dämmerung folgen." Jetzt war gerade die Zeit der Dämmerung, so daß es nur eitles Hoffen war auf die Sonne zu warten.

Auch war es für Rutilio aussichtslos, daran zu denken, bald in sein Vaterland zurückzukehren, denn das war nur in demjenigen Teile des Jahres möglich, in welchem es stets Tag war; dann segelten die Schiffe von diesem Land mit Kaufmannswaren nach England, Frankreich und Italien.

Rutilio war in seinem Vaterlande Tanzmeister gewesen und war „erfahren in der Taschenspielerkunst", aber er wird schnell darüber belehrt, daß in Norwegen für diese galanten Handwerke keine Nachfrage besteht, und er gibt sich deshalb bei einem dort ansässigen Landsmann, einem Goldschmied, dessen Großvater seinerzeit als Handelsmann ins Land gekommen war, in die Lehre. Rutilio berichtet ferner von der Stadt, zu der er zuerst kommt und in der die Leute, um ihre Geschäfte zu besorgen, „auf den Straßen mit brennenden Pechfackeln in der Hand gehen" müssen; er berichtet ferner vom Hause seines Lehrmeisters, wo an Reichtümern Überfluß ist, und wie er in der Goldschmiedekunst unterrichtet wird, bis der Meister einmal „in der Jahreszeit des langen Tages" ein Schiff mit einer großen Menge Waren, welche für einige in der Nähe von Norwegen liegende Inseln bestimmt sind, ausrüstet. Der junge Mann begleitet ihn auf die Reise, auf welcher er „Dinge sieht, über welche man erstaunen und erschrecken muß, und andere, über welche man lachen und sich freuen kann. Ich beobachtete die Sitten der

Leute und lernte Sitten kennen, welche mir unbekannt und bei keinem anderen Volke gebräuchlich waren.“

Aber nach zwei Monaten wird das Schiff des Italieners von einem Sturm überfallen, welcher ungefähr vierzig Tage dauert, es ganz aus seinem Kurs verschlägt und auf die Klippen der „barbarischen“ Insel treibt, auf welcher der Held und die Heldin der Erzählung Rutilio als den einzigen aus dem Schiffbruch Geretteten getroffen haben.

Persiles selbst erzählt, wie er, nachdem ein Sturm ihn und sein Schiff einmal „vierhundert Meilen“ fortgetrieben hat, so weit nach Norden gekommen ist, daß der Steuermann, als er die Polhöhe genommen hat, erklärt, man befinde sich unter dem Nordstern in der Nähe von Norwegen, und „mit lauter Stimme und noch größerer Betrübnis ausruft: Wehe uns Unseligen! wenn der Wind uns nicht gestattet zu wenden und einen anderen Weg einzuschlagen, wird der Weg, den wir verfolgen, das Ende unserer Lebensbahn werden. Denn wir sind in das Eismeer gekommen, und wenn der Frost uns hier überfällt, werden wir in diesen Gewässern vom Eis eingeschlossen werden“. Und „kaum hatte er ausgeredet, da merkten wir schon, daß das Schiff mit dem Schiffskörper und dem Kiel auf bewegliche Klippen aufstieß, woraus wir erkannten, daß das Meer schon zu gefrieren begann und die Eisberge, die sich unter dem Wasser bildeten, den Lauf des Schiffes hemmten. Wir strichen schnell die Segel, damit unser Schiff nicht, indem es auf die Eisberge stieß, zerschellen sollte. Aber im Laufe des Tages und der folgenden Nacht gefroren die Wasser so fest und schroben sich so zusammen, daß sie uns zwischen sich einschlossen, so daß das Schiff fest im Eise stecken blieb wie ein Stein, der in einen Ring gefaßt ist. Fast in einem Augenblick begannen infolge des Frostes unsere Körper anzuschwellen und unser Geist niedergeschlagen zu werden.“

Todesfurcht ergreift alle bei dem Gedanken an ihren spärlichen Vorrat an Lebensmitteln, der bald verzehrt sein wird. Da sehen sie in einer Entfernung von sechs bis acht Meilen auf dem Eise eine dunkle Masse, welche sie für ein anderes eingefrorenes Schiff ansehen, und sie gehen nun, „eine kleine, aber tapfere Kriegerschar, trocknen Fußes auf dem Wasser“ auf dasselbe zu, indem sie „ausgleiten, fallen und sich wieder erheben“. Es ergibt sich, daß hier ein Seeräuberschiff eingefroren liegt, welches nach heißem Kampfe erobert wird; aber als die Sieger gerade im Begriff sind, die er-

beuteten Vorräte zu untersuchen, erscheint plötzlich „von der Landseite her“ auf dem Eise eine Heerschar von mehr als viertausend bewaffneten Männern. „Sie gingen nur auf dem einen Fuße, indem sie mit dem rechten Fuße dem linken Hacken einen Stoß versetzten, wodurch sie sich vorwärts trieben und eine lange Strecke über das gefrorene Meer dahinglitten, dann wiederholten sie den Stoß und glitten wieder eine lange Strecke vorwärts. In dieser Weise erreichten sie uns in einem Augenblick und umringten uns von allen Seiten.“ Die Fremden reden Persiles und seine Leute auf Polnisch an und geben sich als im Dienste des „Cratilo, des Königs von Litauen und Beherrschers dieser Meere“ stehend zu erkennen, welcher zu dieser Jahreszeit Mannschaft auf dem Eise umherstreifen läßt um Leute und Güter von Schiffen zu retten, die eingefroren sein dürften. Hierfür bedingt sich der König das Eigentumsrecht über die geretteten Güter aus, und als Persiles sich genötigt sieht, auf die Bedingungen der Litauer einzugehen, wird bald alles bis auf Kanonen und Tackelage losgemacht und auf „Viehhäuten angebracht, die sie auf dem Eise ausbreiteten und oben zusammenbanden, so daß nichts herausfallen konnte“; darauf spannten sie sich vor dieselben und zogen sie mit Tauen fort. Sie setzten auch Persiles und seine Leute „auf andere Felle“ und brachten sie glücklich an Land in einer Entfernung von etwa zwanzig Meilen. „Mir schien es,“ fügt Persiles hinzu, „etwas ganz Merkwürdiges zu sein, daß so viele Menschen trocknen Fußes auf den Spitzen der Gewässer wandern konnten, ohne daß der Himmel hier ein Wunder zu tun brauchte.“

In Litauen, welches der Roman nicht näher schildert, läßt der König, als der Frost nach drei Monaten aufgehört hat, ein Schiff ausrüsten, auf welchem Persiles schnell Dänemark erreicht, wo Korsaren „am Meeresstrande“ die Frau, die er sucht, entführt haben.

Später kommt im Roman ein König der „Danaer“ Leopoldio vor, der mit seinen Verbündeten den greisen König von Dänemark hart bedrängt hat, während der Kronprinz des Reiches weit entfernt ist und „wie ein Schmetterling sich von dem Lichte anziehen läßt, welches aus den schönen Augen eines gefangenen Weibes strahlt, und zwar eines Weibes, deren Herkunft so dunkel war, daß niemand etwas von ihren Eltern wußte.“

Wieder und immer wieder sucht dieser leichtsinnige junge Fürst in „der hohen Stadt Roma mit ihren goldgeschmückten Tem-

peln" vergebens die Liebe der Sigismunda zu gewinnen, nachdem sie und Persiles als Pilger endlich die heilige Stadt erreicht haben. Hier wird erst aufgeklärt, von wie hoher Geburt beide sind, und ihre gegenseitige Liebe tritt klar zutage, ohne daß doch ihre Hände zusammengefügt werden, was erst nach noch vielen Seelenkämpfen und äußeren Gefahren geschieht.

Während einer der letzten, aber schwersten Krisen des Romans werden die nordischen Vaterlande des Helden und der Heldin ausführlich besprochen.

Persiles hat in tiefem Schmerze Rom und seine Geliebte verlassen müssen; am Ufer eines friedlich murmelnden Baches auf dem Wege zwischen Rom und Neapel liegt er heftig schluchzend. Der Mond scheint, die Bäume sind seine Gesellschafter, der milde und erfrischende Nachtwind trocknet seine Augen, er träumt von Sigismunda, aber es ist ihm, als entflöhen alle seine Hoffnungen mit dem Winde.

„Da schlägt plötzlich eine Stimme an sein Ohr, und als er aufmerksam hinhorcht, hört er die Sprache seines Landes."

Es sind zwei Personen, die ein ruhiges Gespräch miteinander führen.

Persiles mußte es wundernehmen hier, so weit von seinem Vaterlande entfernt, Norwegisch zu hören. Er versteckt sich hinter einem Baume, dessen Schatten mit dem seinigen zusammenfällt, und mit angehaltenem Atem, um sich nicht zu verraten, hört er folgende Worte:

„Nein, Herr, Ihr könnt mich nicht dazu bereden zu glauben, daß der Tag in Norwegen in zwei Hälften zerfällt; denn ich bin selbst einige Zeit in diesem Lande gewesen, wohin mein Unglücksstern mich verschlug, und ich weiß, dort ist die eine Hälfte des Jahres Tag und die andere Hälfte Nacht. Daß dem so ist, weiß ich ganz sicher und gewiß; aber weshalb, das kann ich Euch nicht sagen."

Darauf antwortete der andere: „Wenn wir nach Rom kommen, werde ich dir an einem Globus ganz deutlich zeigen, wie es geschehen kann; und glaube mir, es ist in diesem Teile der Welt ebenso naturgemäß, wie daß Tag und Nacht hier vierundzwanzig Stunden haben. Ich habe dir auch erzählt, daß der nördlichsten Spitze von Norwegen gegenüber, beinahe gerade unter dem Nordpol, eine Insel liegt, welche für den Endpunkt der Erde angesehen wird, jedenfalls in dieser Richtung. Dieselbe heißt Tile, aber Virgil

nennt sie Thule in den Versen in seinem ersten Buche über den Ackerbau, in welchen es heißt:

Ac tua nautae
Numina sola colant, tibi serviat ultima Thule.

Thule ist nämlich im Griechischen dasselbe, was im Lateinischen Tile genannt wird. Diese Insel ist beinahe ebenso groß wie England, und ist mit allem zum Lebensunterhalt Notwendigen reichlich versehen. Noch etwas weiter weg, ungefähr 300 Meilen von Tile, gerade unter dem Nordpol, liegt die Insel Friesland, welche erst vor vierhundert Jahren entdeckt wurde und die so groß ist, daß man sie als ein bedeutendes Reich ansehen muß."

In seinem Versteck hört Persiles nunmehr seine eigene Geschichte erzählen, sowie daß sein Bruder, König Maximino, der Sohn der Königin Eustochia, vor einigen Monaten das Reich von seinem Vater geerbt hat, während Persiles noch in der Welt umherirrt, der Liebe wegen, die ihn zur Auserwählten seines Bruders, der Prinzessin Sigismunda von Friesland, erfaßt hat. Die Mutter des Maximino und des Persiles, welche gesehen hat, wie ihr jüngster Sohn von Liebe zu Sigismunda verzehrt wird, schickt sie beide zu einer Zeit, als Maximino mit seinen mächtigen Feinden in Krieg lag, außerhalb des Landes. Die mitleidige Königin gab den jungen Leuten „ihre guten Ratschläge und einen Schatz an Edelsteinen mit auf die Reise," ließ Persiles schwören nie die Tugend der Sigismunda kränken zu wollen, weder in Worten noch in Taten, und sagte ihnen Lebewohl. Wenn Maximino einmal aus dem Felde heimkehre, wolle sie ihm sagen, Persiles habe ein heiliges Gelübde getan, „nach Rom zu reisen um sich genaue Kenntnis der katholischen Lehre zu erwerben, die in jenen nördlichen Gegenden etwas in Verfall geraten sei." Als Maximino nach zwei Jahren vom Kriege zurückkehrt, fragt er nach Sigismunda und begibt sich sofort auf den Weg, um sie aufzusuchen. Und ob er sich auch „ganz auf den edlen Sinn seines Bruders verließ," so bestürmte ihn doch seine eigene Eifersucht, „welche nur durch ein Wunder des Himmels bei demjenigen abläßt, welcher liebt." Mit zwei gewaltigen Schiffen ist er fortgezogen und nach einer stürmischen Reise zwischen den Säulen des Herkules hindurch nach Sizilien gesegelt, von dort nach Neapel und liegt nun am Wechselfieber todeskrank in Terracina darnieder.

Derjenige, welcher alles dies erzählt, ist, wie sich herausstellt, der alte Lehrer des Persiles, Seraphido, welcher ausgereist ist um nach dem Prinzen und der Braut seines Bruders zu suchen; in Lissabon hat er von zwei Pilgern von entzückender Schönheit gehört, einem Jüngling und einem jungen Mädchen, welche sich in Rom aufhalten sollen, und er errät sogleich, daß es Persiles und Sigismunda sind.

Der andere, welcher seinem Berichte zuhört, ist der früher genannte, mit dem Norden wohlbekannte Toskaner Rutilio.

In einem späteren Kapitel befragt der Toskaner „des öfteren" den Seraphido über „die Menschen und ihre Verhältnisse auf den fernen Inseln, wo Maximino König war und die unvergleichliche Auristela [Sigismunda] Königin werden sollte."

Seraphido erzählt ihm alsdann „noch einmal, daß die Insel Tile oder Thule, welche jetzt Island heißt, in jenen nördlichen Meeren die äußerste ist, und daß, noch nördlicher, nur noch eine andere Insel liegt, welche Friesland heißt, und welche ein Venetianer, Namens Nicolas Temo, im Jahre 1380 entdeckte; sie ist so groß wie Sizilien und war im Altertum ganz unbekannt. Über diese Insel herrscht Eusebia, die Mutter der Sigismunda. Es gibt auch eine andere große Insel, welche beinahe immer von Schnee bedeckt ist, und Grönland heißt. Auf einem hervorragenden Punkte derselben liegt ein Kloster, welches dem heiligen Thomas geweiht ist und in welchem es Mönche von vier Nationalitäten gibt, Spanier, Franzosen, Toskaner und Römer. Diese erteilen den Vornehmen im Lande Unterricht in ihren verschiedenen Sprachen, damit sie sich verständigen können, wenn sie in fremde Länder kommen. Die Insel ist, wie gesagt, schneebedeckt, und oben auf einem kleinen Berge entspringt eine wunderbare Quelle, welche mit so reichlichem und so warmem Wasser strömt, daß sie ins Meer hinausfließt und auf einer langen Strecke nicht nur das Eis zum Schmelzen bringt, sondern das Wasser derart erwärmt, daß in demselben eine unendliche Menge verschiedener Fische gefangen werden, von welchem Fischfang das Kloster sich nicht nur ernährt, sondern auch seine Einnahmen hat. In dieser Quelle bilden sich leimartige Steine, von denen ein klebriges Pech bereitet wird, welches die Einwohner benutzen um daraus Häuser zu bauen, die hart wie Marmor werden.

Ich könnte dir noch vieles andere von diesen Inseln erzählen, was dir wohl kaum glaublich vorkommen würde, was aber doch wirklich wahr ist.“

Die Vorstellungen des Cervantes vom Norden, wie sie in diesem sogenannten nordischen Romane zutage treten, könnten für einen Betrachter der Gegenwart beim ersten Anblick wie ungereimte Fantasien eines unwissenden Mannes aussehen. Und so ungefähr ist die Auffassung auch gewesen, wenn dänische Literaturforscher flüchtig die Abenteuer des Persiles und der Sigismunda berührten, wie z. B. wenn S. Schandorph (Hist. Archiv 1873, 2) die „oberflächlichen Kenntnisse des Cervantes und seine verwirrten Vorstellungen von Seekönigen und Wikingern und von den nördlichen Ländern“ hervorhebt, was nach der Meinung des Verfassers „auf einen nordischen Leser abstoßend wirken mußte.“

Ein nordischer Leser wird sich heutzutage sicherlich von der anscheinenden Verwirrung in den nordischen Schilderungen eher angezogen fühlen und wird versuchen, durch dieselben bis zu seinen Quellen durchzudringen.

Für denjenigen, welcher mit der geographischen Literatur des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts einigermaßen vertraut ist, wird es bald klar sein, daß eine der Hauptquellen des Cervantes der Bericht über die Reise der Brüder Zeni sein muß, entweder unmittelbar oder durch italienische oder spanische Bearbeitungen. Dies Buch, welches zuerst auf Italienisch in Venedig im Jahre 1558 erschien, gehört zu den verbreitetsten und am meisten umstrittenen geographischen Werken.

Der Titel desselben gibt an, daß es (abgesehen von Tagebüchern von einer Reise in Persien) Berichte enthält über „die Entdeckung der Inseln Frislanda, Estlanda, Engronelanda, Estotilanda und Icaria, welche unter dem Nordpol von den beiden Brüdern Zeni, Messire Nicolo dem Ritter und Messire Antonio, gemacht ist. Mit einer besonderen Karte über alle die genannten Teile des Nordens, welche sie entdeckt haben.“

Der Herausgeber dieses Werkes, ein vornehmer Venezianer und Mitglied des Zehnmännerrates, Nicolo Zeno, berichtet, daß im Besitze seines berühmten Geschlechtes Tagebücher gewesen seien, welche zwei Mitglieder desselben auf ihren Entdeckungsreisen im europäischen Norden und in Amerika im Jahre 1380 und später geführt hätten. Diese Tagebücher habe er als Knabe gelesen, unglücklicher-

weise seien sie aber später infolge nachlässiger Behandlung zugrunde gegangen, so daß er jetzt nur noch nach dem Gedächtnis den Inhalt derselben habe aufzeichnen können; zur Bewahrheitung füge er seinem Bericht die Wiedergabe einer Karte bei, welche auf den Reisen gezeichnet sei; das Original sei im Laufe der Zeiten derart vermodert, daß er nur mit der größten Mühe imstande gewesen sei, dasselbe wiederzugeben.

Die Karte zeigt ein recht korrektes, aber ziemlich lose skizziertes Skandinavien und Dänemark, ein richtig angebrachtes, aber überaus dominierendes Grönland und eine Menge Inseln im Eismeere, außer Islanda namentlich die große Insel Frislanda und am weitesten nach Westen Drageo und Estotilanda, während das klassische Thule fehlt.

Die Insel Frislanda, bei dessen Fürsten Zichmni die beiden Brüder Zeni in Diensten gestanden haben sollen, ist der hauptsächlichste Schauplatz ihrer Taten.

Die Insel soll viel größer als Irland und von fischreichen Gewässern umgeben sein, von wo aus „Flandern, die Bretagne, England, Schottland, Norwegen und Dänemark mit Fischen versehen werden."

Von Friesland aus unternehmen die Brüder große Kriegszüge und Forschungsreisen nach Estland, welches „nahe bei der Küste zwischen Frislanda und Norwegen" liegen soll, nach Islanda und den sogenannten sieben isländischen Inseln, von denen gesagt wird, daß sie östlich von Island liegen, ferner nach Grönland — Engroneland — wo „ein Kloster für Mönche vom Predigerorden und eine dem St. Thomas geweihte Kirche war, dicht bei einem Berge, welcher Feuer speit, ebenso wie Vesuv und Ätna, und es ist dort eine Quelle mit heißem Wasser, womit man die Klosterkirche und die Kammern der Mönche heizt; dasselbe ist in der Küche so kochend heiß, daß sie es ohne jegliches andere Feuer anzumachen zu ihren Lebensbedürfnissen gebrauchen."

Es werden auch viele andere merkwürdige Sachen über die Naturverhältnisse und Lebenswege Grönlands erzählt. Die Mönche haben z. B. kleine, im Winter zugedeckte Gärten, welche mit dem warmen Quellwasser bewässert werden, wodurch Blumen, Früchte und Kräuter hervorgetrieben werden. Die Gebäude ihres Klosters werden „aus den glühenden Steinen gebaut, die wie glühende Kohlen aus der Mündung des Herdes des Berges herausgeschleudert werden," und welche darauf mit Wasser begossen werden, so daß sie zer-

springen und einen „sehr weißen und bindenden Kalk“ bilden. Der Winter dauert neun Monate, aber „dort, wo das lauwarme Wasser ins Meer hinausfließt, liegt ein sehr geräumiger und großer Hafen, welcher infolge des siedenden Wassers im Winter nie zufriert. Deshalb sammeln sich dort eine solche Menge Seevögel und Fische, daß sie davon eine sozusagen unermeßliche Menge fangen . . . in diesem Kloster versammeln sich Mönche von Norwegen, Schweden und andern Ländern, aber die meisten stammen von den isländischen Inseln . . .“ usw.

Der Bericht von den Reisen der Brüder Zeni wurde eines der bekanntesten Werke der damaligen Zeit, welches sowohl unmittelbar wie auch durch die Benutzung seitens anderer Verfasser einen eingreifenden Einfluß ausübte.

Es dauerte nicht lange, bis gewisse Zweifel über die Echtheit desselben sich geltend machten, und im Laufe der Jahrhunderte hat es eine außerordentlich reiche Literatur angeregt, bis es schließlich vor ungefähr zehn Jahren der Wissenschaft (besonders durch die Arbeiten des Norwegers Gustav Storm) gelang, den wirklichen Charakter desselben als eine Art Jules Vernesche Fantasiereise festzustellen. Sowohl das Werk wie auch die Karte sind das Ergebnis einer gewandten Bearbeitung der damaligen neuesten Reiseschilderungen und Karten, unter welchen die Arbeiten des aus Fünen gebürtigen Dänen Claudius Clavus und des Schweden Olaus Magnus eine hervorragende Rolle gespielt haben müssen.

Im ganzen Mittelalter standen bekanntlich die geographischen Vorstellungen vom Norden unter dem alleinigen Einfluß zufälliger, geschichtlich-legendarischer Quellen. Alte Weltbeschreibungen enthielten vereinzelte Zitate über nördliche Länder von klassischen Schriftstellern wie Pytheas, Strabo, Plinius, Ptolemäos; Seefahrer erzählten allerhand Märchen. Die teilweise richtigeren Vorstellungen, welche nordischen Quellen wie den Sagen und dem „Königsspiegel“ entstammten, blieben der wissenschaftlichen Welt unbekannt, und ebenso entzog die bessere Einsicht nordischer Seeleute – namentlich der Hanseaten – sich literarischer Behandlung.

Mit dem vierzehnten Jahrhundert tauchen in Italien und Spanien gute Seekarten auf, welche auch die nordischen Gewässer darstellen, wenn auch in wenig befriedigender Weise, und beim Beginn der Renaissance wird das geographische Werk des Ptolemäos aus dem

Griechischen ins Lateinische übersetzt und dadurch der ganzen gebildeten Welt zugänglich gemacht.

Ptolemäos kennt die cimbrische Halbinsel (Jütland), die vier skandischen Inseln (eine große und drei kleinere) und ein paar Inselgruppen um Jütland herum; nördlich von Britannien setzt er die Insel Thule an als das äußerste Land der bewohnten Welt.

Die Ptolemäische Geographie bleibt nun lange Zeiten hindurch die „wissenschaftliche Geographie" der Welt; aber die Vorstellungen desselben vom Norden werden doch im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts dadurch erweitert, daß in den neuen Auflagen desselben „moderne" Karten über den Norden eingefügt werden, gezeichnet gerade nach dem genannten Fünen Claudius Clavus.

Claudius Clavus oder Claudius Claussön Swart war einer der damaligen umherwandernden Gelehrten, welcher unter anderm sich in Rom aufhielt, und dessen Karten zum erstenmale in Ulm 1482 erschienen.

Er zeichnet die dänischen Inseln viel richtiger ab als die früheren Kartographen, nimmt aber Jütland ganz nach dem Ptolemäos.

Clavus' Bild von der skandinavischen Halbinsel leidet an großen Mängeln, wohingegen die gegenseitige Lage der Länder außerordentlich korrekt ist; Thule ist zu einer Insel an der norwegischen Küste geworden, mit Beibehaltung der von Ptolemäos entnommenen Längen und Breiten. Ganz besonders zeichnet die Karte des Clavus sich durch die Darstellung Grönlands aus, welches hier zum erstenmale kartographiert wurde.

Sein nordischer Nachfolger, der Upsalensische Titular-Bischof Olaus Magnus ist einer der bedeutendsten Geographen und Volksschilderer der Renaissance.

Für seine Kirche unternahm Olaus Magnus weite Reisen in Skandinavien, verließ dann aber, im Alter von fünfunddreißig Jahren, 1524 Schweden und reiste darauf bis zu seinem Tode 1557 in Deutschland, Polen, den Niederlanden und Italien, unter wechselndem Geschick, als politischer Abgesandter und als Vertrauensmann des Papstes im Kampfe gegen das Luthertum, immer zugleich wissenschaftlich beschäftigt und in naher Verbindung mit den geographisch interessierten und gebildeten Männern seiner Zeit.

Seine große Wandkarte Carta marina oder Cartha Gothica erschien in Venedig 1539 und nennt sich in dem Titel sowohl eine

„Seekarte“ wie auch „eine Beschreibung der nördlichen Länder und der in diesen enthaltenen wunderbaren Dinge.“

Wie es mit den derzeitigen Karten und denjenigen der unmittelbar vorhergehenden Jahrhunderte der Fall war, ist sie reich illustriert, im Wasser mit Bildern von Fischen, Schiffen, Seeungeheuern, Eisschollen u. dergl., zu Lande mit Abbildungen von Städten, Kirchen, Wäldern, Bergen, Tieren, Königen, Wappenschildern, Einwohnern, Handelswaren usw. Sie enthält auch die damals allgemeinen Inschriften – die sogenannten „Legenden“ – welche auf den Karten selbst oder am Rande derselben Mitteilungen über die Länge des Tages und der Nacht oder über den Wechsel der Jahreszeiten an den betreffenden Orten oder über die verschiedensten Eigentümlichkeiten der Länder oder der Bevölkerung gaben.

Diese Karte bringt zum erstenmal Skandinavien und die Länder an der Ostsee in ihrer wahren Gestalt und gibt die Nordseeinseln richtig wieder, während Thule doch noch als eine Insel zwischen den Färöern und den Hebriden auftritt und Grönland in unbefriedigender Weise gegeben wird.

An die Karte sind Kommentare geknüpft, welche auf Lateinisch, Deutsch und – am ausführlichsten – auf Italienisch vorliegen. In der italienischen Ausgabe macht Olaus Magnus mehrere Male Anspielungen auf das große Werk, dessen Ausgabe er beabsichtigte und welches auch im Jahre 1555 in Rom in lateinischer Sprache erschien, nämlich: Historia de gentibus septentrionalibus. Es ist ein über 800 Folioseiten starkes Werk, dessen Charakter aus dem Haupttitel erhellt; derselbe lautet folgendermaßen: „Bericht über die nordischen Völker und ihre verschiedenartigen Zustände, Lebensverhältnisse, Sitten und Gewohnheiten, Wissenschaften und Fertigkeiten, Regierung, Lebensweise, Kriege, Bauwerke, Gerätschaften, Erzgruben und wunderbaren Dinge sowie über fast alle Tiere, welche im Norden leben und über die Natur derselben.“ Die lateinische Ausgabe wurde später viele Male abgedruckt, und außerdem erschienen italienische, deutsche und französische Übersetzungen desselben.

Die in neuester Zeit erfolgte Wiederauffindung der originalen Karten des Clavus und des Olaus Magnus in europäischen Bibliotheken hat es ermöglicht mit Sicherheit festzustellen, daß die Karte und der Bericht des Zeno eine behend vorgenommene Kompilation ist, welche mit Anspruch auf Zuverlässigkeit von einem vornehmen Manne in einer

Leute und lernte Sitten kennen, welche mir unbekannt und bei keinem anderen Volke gebräuchlich waren.“

Aber nach zwei Monaten wird das Schiff des Italieners von einem Sturm überfallen, welcher ungefähr vierzig Tage dauert, es ganz aus seinem Kurs verschlägt und auf die Klippen der „barbarischen“ Insel treibt, auf welcher der Held und die Heldin der Erzählung Rutilio als den einzigen aus dem Schiffbruch Geretteten getroffen haben.

Persiles selbst erzählt, wie er, nachdem ein Sturm ihn und sein Schiff einmal „vierhundert Meilen“ fortgetrieben hat, so weit nach Norden gekommen ist, daß der Steuermann, als er die Polhöhe genommen hat, erklärt, man befinde sich unter dem Nordstern in der Nähe von Norwegen, und „mit lauter Stimme und noch größerer Betrübnis ausruft: Wehe uns Unseligen! wenn der Wind uns nicht gestattet zu wenden und einen anderen Weg einzuschlagen, wird der Weg, den wir verfolgen, das Ende unserer Lebensbahn werden. Denn wir sind in das Eismeer gekommen, und wenn der Frost uns hier überfällt, werden wir in diesen Gewässern vom Eis eingeschlossen werden“. Und „kaum hatte er ausgeredet, da merkten wir schon, daß das Schiff mit dem Schiffskörper und dem Kiel auf bewegliche Klippen aufstieß, woraus wir erkannten, daß das Meer schon zu gefrieren begann und die Eisberge, die sich unter dem Wasser bildeten, den Lauf des Schiffes hemmten. Wir strichen schnell die Segel, damit unser Schiff nicht, indem es auf die Eisberge stieß, zerschellen sollte. Aber im Laufe des Tages und der folgenden Nacht gefroren die Wasser so fest und schroben sich so zusammen, daß sie uns zwischen sich einschlossen, so daß das Schiff fest im Eise stecken blieb wie ein Stein, der in einen Ring gefaßt ist. Fast in einem Augenblick begannen infolge des Frostes unsere Körper anzuschwellen und unser Geist niedergeschlagen zu werden.“

Todesfurcht ergreift alle bei dem Gedanken an ihren spärlichen Vorrat an Lebensmitteln, der bald verzehrt sein wird. Da sehen sie in einer Entfernung von sechs bis acht Meilen auf dem Eise eine dunkle Masse, welche sie für ein anderes eingefrorenes Schiff ansehen, und sie gehen nun, „eine kleine, aber tapfere Kriegerschar, trocknen Fußes auf dem Wasser“ auf dasselbe zu, indem sie „ausgleiten, fallen und sich wieder erheben“. Es ergibt sich, daß hier ein Seeräuberschiff eingefroren liegt, welches nach heißem Kampfe erobert wird; aber als die Sieger gerade im Begriff sind, die er-

Plötzlich werden in seiner Nähe menschliche Stimmen laut, und er hört, sie sprechen toskanisch! Er geht einigen männlichen Gestalten entgegen und fragt froh in seiner Muttersprache, was dies doch für ein Land ist, zu welchem er gekommen ist, und einer von den Männern antwortet: „Dies Land ist Norwegen."

Rutilio erfährt, daß es „in diesen nordischen Landen von Wehrwölfen wimmelt, sowohl Männern wie Frauen", und auf seine Frage, welche Stunde des Tages es ist, „denn es schien mir, als ob die Nacht sehr lang sei und der Tag gar nicht hervorbrechen wolle", erfährt er, daß „in diesen fernen Gegenden das Jahr in vier Teile zerfällt; drei Monate hindurch ist es vollständige Nacht, und die Sonne läßt sich gar nicht blicken; dann folgen drei Monate Dämmerung, da es weder ganz dunkel noch ganz hell ist, und dann drei Monate klarer Tag, da die Sonne gar nicht untergeht, worauf wieder drei Monate Dämmerung folgen." Jetzt war gerade die Zeit der Dämmerung, so daß es nur eitles Hoffen war auf die Sonne zu warten.

Auch war es für Rutilio aussichtslos, daran zu denken, bald in sein Vaterland zurückzukehren, denn das war nur in demjenigen Teile des Jahres möglich, in welchem es stets Tag war; dann segelten die Schiffe von diesem Land mit Kaufmannswaren nach England, Frankreich und Italien.

Rutilio war in seinem Vaterlande Tanzmeister gewesen und war „erfahren in der Taschenspielerkunst", aber er wird schnell darüber belehrt, daß in Norwegen für diese galanten Handwerke keine Nachfrage besteht, und er gibt sich deshalb bei einem dort ansässigen Landsmann, einem Goldschmied, dessen Großvater seinerzeit als Handelsmann ins Land gekommen war, in die Lehre. Rutilio berichtet ferner von der Stadt, zu der er zuerst kommt und in der die Leute, um ihre Geschäfte zu besorgen, „auf den Straßen mit brennenden Pechfackeln in der Hand gehen" müssen; er berichtet ferner vom Hause seines Lehrmeisters, wo an Reichtümern Überfluß ist, und wie er in der Goldschmiedekunst unterrichtet wird, bis der Meister einmal „in der Jahreszeit des langen Tages" ein Schiff mit einer großen Menge Waren, welche für einige in der Nähe von Norwegen liegende Inseln bestimmt sind, ausrüstet. Der junge Mann begleitet ihn auf die Reise, auf welcher er „Dinge sieht, über welche man erstaunen und erschrecken muß, und andere, über welche man lachen und sich freuen kann. Ich beobachtete die Sitten der

Leute und lernte Sitten kennen, welche mir unbekannt und bei keinem anderen Volke gebräuchlich waren.«

Aber nach zwei Monaten wird das Schiff des Italieners von einem Sturm überfallen, welcher ungefähr vierzig Tage dauert, es ganz aus seinem Kurs verschlägt und auf die Klippen der »barbarischen« Insel treibt, auf welcher der Held und die Heldin der Erzählung Rutilio als den einzigen aus dem Schiffbruch Geretteten getroffen haben.

Persiles selbst erzählt, wie er, nachdem ein Sturm ihn und sein Schiff einmal »vierhundert Meilen« fortgetrieben hat, so weit nach Norden gekommen ist, daß der Steuermann, als er die Polhöhe genommen hat, erklärt, man befinde sich unter dem Nordstern in der Nähe von Norwegen, und »mit lauter Stimme und noch größerer Betrübnis ausruft: Wehe uns Unseligen! wenn der Wind uns nicht gestattet zu wenden und einen anderen Weg einzuschlagen, wird der Weg, den wir verfolgen, das Ende unserer Lebensbahn werden. Denn wir sind in das Eismeer gekommen, und wenn der Frost uns hier überfällt, werden wir in diesen Gewässern vom Eis eingeschlossen werden«. Und »kaum hatte er ausgeredet, da merkten wir schon, daß das Schiff mit dem Schiffskörper und dem Kiel auf bewegliche Klippen aufstieß, woraus wir erkannten, daß das Meer schon zu gefrieren begann und die Eisberge, die sich unter dem Wasser bildeten, den Lauf des Schiffes hemmten. Wir strichen schnell die Segel, damit unser Schiff nicht, indem es auf die Eisberge stieß, zerschellen sollte. Aber im Laufe des Tages und der folgenden Nacht gefroren die Wasser so fest und schroben sich so zusammen, daß sie uns zwischen sich einschlossen, so daß das Schiff fest im Eise stecken blieb wie ein Stein, der in einen Ring gefaßt ist. Fast in einem Augenblick begannen infolge des Frostes unsere Körper anzuschwellen und unser Geist niedergeschlagen zu werden.«

Todesfurcht ergreift alle bei dem Gedanken an ihren spärlichen Vorrat an Lebensmitteln, der bald verzehrt sein wird. Da sehen sie in einer Entfernung von sechs bis acht Meilen auf dem Eise eine dunkle Masse, welche sie für ein anderes eingefrorenes Schiff ansehen, und sie gehen nun, »eine kleine, aber tapfere Kriegerschar, trocknen Fußes auf dem Wasser« auf dasselbe zu, indem sie »ausgleiten, fallen und sich wieder erheben«. Es ergibt sich, daß hier ein Seeräuberschiff eingefroren liegt, welches nach heißem Kampfe erobert wird; aber als die Sieger gerade im Begriff sind, die er-

Plötzlich werden in seiner Nähe menschliche Stimmen laut, und er hört, sie sprechen toskanisch! Er geht einigen männlichen Gestalten entgegen und fragt froh in seiner Muttersprache, was dies doch für ein Land ist, zu welchem er gekommen ist, und einer von den Männern antwortet: „Dies Land ist Norwegen."

Rutilio erfährt, daß es „in diesen nordischen Landen von Wehrwölfen wimmelt, sowohl Männern wie Frauen", und auf seine Frage, welche Stunde des Tages es ist, „denn es schien mir, als ob die Nacht sehr lang sei und der Tag gar nicht hervorbrechen wolle", erfährt er, daß „in diesen fernen Gegenden das Jahr in vier Teile zerfällt; drei Monate hindurch ist es vollständige Nacht, und die Sonne läßt sich gar nicht blicken; dann folgen drei Monate Dämmerung, da es weder ganz dunkel noch ganz hell ist, und dann drei Monate klarer Tag, da die Sonne gar nicht untergeht, worauf wieder drei Monate Dämmerung folgen." Jetzt war gerade die Zeit der Dämmerung, so daß es nur eitles Hoffen war auf die Sonne zu warten.

Auch war es für Rutilio aussichtslos, daran zu denken, bald in sein Vaterland zurückzukehren, denn das war nur in demjenigen Teile des Jahres möglich, in welchem es stets Tag war; dann segelten die Schiffe von diesem Land mit Kaufmannswaren nach England, Frankreich und Italien.

Rutilio war in seinem Vaterlande Tanzmeister gewesen und war „erfahren in der Taschenspielerkunst", aber er wird schnell darüber belehrt, daß in Norwegen für diese galanten Handwerke keine Nachfrage besteht, und er gibt sich deshalb bei einem dort ansässigen Landsmann, einem Goldschmied, dessen Großvater seinerzeit als Handelsmann ins Land gekommen war, in die Lehre. Rutilio berichtet ferner von der Stadt, zu der er zuerst kommt und in der die Leute, um ihre Geschäfte zu besorgen, „auf den Straßen mit brennenden Pechfackeln in der Hand gehen" müssen; er berichtet ferner vom Hause seines Lehrmeisters, wo an Reichtümern Überfluß ist, und wie er in der Goldschmiedekunst unterrichtet wird, bis der Meister einmal „in der Jahreszeit des langen Tages" ein Schiff mit einer großen Menge Waren, welche für einige in der Nähe von Norwegen liegende Inseln bestimmt sind, ausrüstet. Der junge Mann begleitet ihn auf die Reise, auf welcher er „Dinge sieht, über welche man erstaunen und erschrecken muß, und andere, über welche man lachen und sich freuen kann. Ich beobachtete die Sitten der

Auf einem anderen Bilde sieht man das Schiff vom Eise emporgehoben, während auf der einen Seite desselben einige der Leute die Schaluppe mit einigen Tonnen Brennholz an Land schleppen, und auf der anderen Seite die Abbildung die Erzählung illustriert, wie ein Teil der Besatzung zwei Tage später in bewaffneter Schar das Schiff verläßt um eine Untersuchung des Landes vorzunehmen.

Es liegt sehr nahe, hierin die Vorbilder des Cervantes zu sehen, nicht nur für das Schrauben des Eises, sondern auch für die bewaffneten Litauen, welche auf dem Eise heranrücken. Und die Abbildung de Veers von den russischen Gefangenen, welche den Holländern „mit großer Freundlichkeit und großem Mitgefühl" entgegenkommen und sie zuletzt nach Kola bringen, wo sie „von den Einwohnern festlich empfangen wurden," dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach die Erzählung vom König Cratilo und dem freundlichen Auftreten seiner Leute Persiles und seinen Genossen gegenüber hervorgerufen haben.

Ein viertes Bild, welches die Leute damit beschäftigt zeigt, auf Schlitten aus Fellen Treibholz zusammenzuschleppen, kann für den Bericht über die Art und Weise, in der die Litauer die Güter vom Schiffe des Persiles fortführen, maßgebend gewesen sein.

Sehr gelungen ist die Beschreibung des Cervantes von den Skiläufern; denn diese hat er augenscheinlich gemeint, wo er von den Leuten spricht, die auf einem Fuße gehen, indem sie sich teils mit dem anderen Fuße stoßen, teils vorwärts gleiten.

Hier muß ein bei einem Südländer leicht erklärliches Mißverständnis von Bildern und Text, die den Skilauf behandeln, vorliegen.

Olaus Magnus verwendet recht viel Text und mehrere Bilder auf die Beschreibung des Skilaufs der Lappen. Nach Aug. Ahlquist: „De vestfinska Språkens Kulturord" wird in Finnland eine Art des Skilaufs angewandt, welche darin besteht, mit dem Ski des rechten Fußes, welcher kürzer ist als derjenige des Linken, sich vorwärts zu stoßen, während das Gewicht des Körpers auf dem linken, längeren Ski ruht, der dazu dient, den Skiläufer vorwärts gleiten zu lassen. Auf diese Art wird schon so früh wie in der Historia Langobardorum vom 8. Jahrhundert hingedeutet, in der der Name der Skridfinnen (Scritobini) von dem barbarischen Worte für „Springen" abgeleitet wird, — „denn sie verfolgen die wilden Tiere mit bogenartigen Sprüngen vermittelst eines kunstfertig gebogenen Holzes." Und nach Olaus Magnus zu urteilen ist diese Art des Skilaufs noch

zu seinen Zeiten bei den Lappen allgemein gebräuchlich gewesen; einige der bei ihm vorkommenden Skiläufer sind auch mit einem kurzen rechten und einem langen linken Ski abgebildet.

Es versteht sich von selbst, daß ein vollständiger, eingehender Nachweis der Quellen des Cervantes zu seiner Schilderung des Nordens in den „Drangsalen des Persiles und der Sigismunda“ nur unter Benutzung spanischer Sammlungen aus der damaligen Zeit und mit Hilfe der in Spanien veröffentlichten geographischen und Reiseliteratur aus den Tagen des Cervantes geführt werden kann – wenn dies überhaupt möglich ist; denn Cervantes war ja ein frei erzählender Dichter.

Daß diese Untersuchung in großen Zügen auf sichere und mögliche Hauptquellen hinweist, dürfte doch wohl einige Teilnahme beanspruchen und zwar aus zweifachem Grunde.

Erstens trägt sie dazu bei, Cervantes als den wirklich geographisch interessierten Dichter zu beleuchten, der seinen Stoff aus der angesehensten einschlägigen Literatur seiner Zeit nahm, wenn er auch selbstverständlich echtes von unechtem nicht zu unterscheiden vermochte und sich in dieser Beziehung wohl auch keine besonderen Skrupeln machte – ähnlich wie z. B. der allgemein gebildete belletristische Verfasser, der heutzutage einen Reiseroman sich im fernen Tibet wollte abspielen lassen, ganz natürlich sowohl den zuverlässigen Hedin als auch den weniger glaubwürdigen Landor gebrauchen müßte.

Dann aber ist es ganz lehrreich zu sehen, wie der hervorragendste Prosadichter des spanischen Weltreiches und mit ihm sicher die Gebildeten seiner Nation sich den Norden des dänisch-norwegischen Königs Christian des Vierten vorstellen. Auch nicht der geringste Nachhall nordischer Geschichte und Kultur wird im großen Meere der Weltkultur verspürt. Kaum darf man mit Fug aus den Schilderungen des „Persiles und der Sigismunda“ schließen, daß in Spanien überhaupt irgend welches Bewußtsein von der Wikingerzeit des Nordens fortlebte; denn für die Auffassung wenig bekannter seefahrender Nationen als energische und dreiste Korsaren hatten die Spanier viel näher liegende Vorbilder. Nur ein schwacher Wiederhall der Reformationsstreitigkeiten hat das Ohr des Cervantes erreicht, wenn er davon spricht, daß die katholische Religion in diesen nördlichen Gegenden „etwas in Verfall geraten ist.“

Vergleichende Studien zu Calderons Technik,
besonders in seinen geistlichen Dramen.

Von
Albert Ludwig (Schöneberg).

I.

Seit durch die Tätigkeit der Romantiker Calderon in Deutschland bekannter wurde, hat man in ihm und Shakespeare die beiden glänzendsten Vertreter des romantischen Dramas gesehen, das etwa gleichzeitig im protestantischen England und im katholischen Spanien aus einer Verschmelzung mittelalterlicher und antiker Elemente, aus den kirchlichen und profanen Bühnenspielen des Mittelalters und den Senecanachahmungen des 16. Jahrhunderts hervorging. Was lag näher als die beiden großen Dichter einander gegenüberzustellen, ihre Verdienste abzuwägen, vergleichend zu prüfen, wem von beiden wohl die Krone zukomme? Das hat man denn auch oft genug getan – wer denkt dabei nicht an die einst noch öfter abgehandelte Frage, ob wohl Goethe oder Schiller der größere Dichter sei! – und ist dabei je nach Konfession, politischem und ästhetischem Glaubensbekenntnis, zu recht verschiedenen Ergebnissen gekommen. Wenn man sich aber derartige Vergleichungen beider Dichter – sie finden sich so ziemlich in jeder Geschichte der Weltliteratur, des Dramas, überall, wo von Calderon und Shakespeare die Rede ist – ansieht, so fällt auf, daß der Beurteilende gewöhnlich von Calderons Weltauffassung, seiner Frömmigkeit, seinem Ehrbegriff usw. redet, daß aber über das, was ihm als Dramatiker eigentümlich ist, mit Stillschweigen hinweggegangen wird. Mit einem Wort: man hat Calderon und Shakespeare mit Bezug auf alle möglichen dichterischen Qualitäten miteinander verglichen, noch nicht aber mit Bezug auf dramatische Technik, wie Walter Bormann sie soeben im Schillerbande der »Studien« für Shakespeare und Schiller vergleichend untersuchte.

Das liegt daran, daß noch niemand der Technik Calderons eingehendere Aufmerksamkeit geschenkt hat; man hat ihn als Dichter oft überschwenglich genug gefeiert, aber nicht anders, als man einen Epiker oder Lyriker eben auch feiern könnte, von dem Dramatiker Calderon ist noch recht wenig die Rede gewesen. Das klingt sonderbar, aber es ist so: Schmidt in „Die Schauspiele Calderons" bringt nur Analysen und Quellenforschungen; Schack bietet im dritten Band seiner Geschichte des spanischen Dramas eine Fülle von feinen literarhistorischen und ästhetischen Bemerkungen, eine Reihe ausgezeichneter Analysen; aber wenn wir bei ihm Aufklärung über Calderons dramatische Technik suchen, müssen wir uns mit der Versicherung begnügen, daß er ein Meister in der Führung der Handlung, daß der Bau dieses und jenes Dramas musterhaft sei. Günthner in „Calderon und seine Werke" gibt nur Inhaltsangaben, bei denen er sich fast ängstlich jeder eigenen Meinung enthält; Schaeffer (Geschichte des spanischen Nationaldramas) widmet der Art, wie Calderon seine Handlung führt, eine halbe Seite, auf der er sich auch mit der Versicherung begnügt, Calderon sei darin ein Meister, nur liebe er die Exposition durch lange Reden zu sehr. Auch in der spanischen Calderonliteratur wird man über derartige Fragen vergebens Belehrung suchen.

Ich habe nun versucht, Calderon von dieser bisher etwas vernachlässigten Seite zu betrachten, und hoffe, daß die folgenden Bemerkungen über die Technik einiger seiner Dramen nicht ganz unwillkommen sein werden. Mein Zweck war, einiges Licht auf die Art zu werfen, wie Calderon seine dramatischen Stoffe anpackt; ganz von selbst wird sich dabei ergeben, wo seine Technik von der des großen Engländers abweicht.

Eine Hauptschwierigkeit für eine derartige Untersuchung ist die verwirrende Fülle der Stücke Calderons; wollte man sie alle auf einmal berücksichtigen, so verlöre man selbst die Übersicht und würde dem Leser auch nichts nützen, der die Dramen zum weitaus größten Teil nicht einmal dem Titel nach kennt; aufs Geratewohl eine Handvoll herauszugreifen, hat auch sein Bedenkliches. Ich habe einen Mittelweg gewählt und habe eine Gruppe inhaltlich zusammengehöriger Dramen Calderons untersucht: seine religiösen Comedias. Die Gründe, warum ich gerade diese wählte, sind mannigfaltiger Art: sie gelten den meisten Kritikern als die Krone

von Calderons Kunst: ihre Anzahl – 13 zählt Günthner auf – ist nicht zu groß und nicht zu klein; endlich haben, wie weiter unten noch näher ausgeführt werden soll, alle diese Schauspiele zwar den religiösen Grundgedanken gemein, aber im übrigen ließen sich einzelne ebensogut als „historische Schauspiele“ oder „romantische Dramen“ bezeichnen, sie zeigen also Calderons dramatische Kunst an recht verschiedenen Stoffen.

Die 13 Schauspiele, um die es sich handelt, sind zunächst nach der gewöhnlichen spanischen Klassifikation 5 Comedias de Santos „Legendendramen“, nämlich: El mágico prodigioso, Los dos amantes del cielo, El José de las mujeres, Las cadenas del demonio, El purgatorio de San Patricio und 8 Comedias divinas „religiöse Schauspiele überhaupt“, nämlich: La devoción de la Cruz, La Sibila del Oriente, La exaltación de la Cruz, La Virgen del Sagrario, La aurora en Copacavana, El príncipe constante, El gran príncipe de Fez, La cisma de Inglaterra. Daß diese Gruppierung auf einem ganz äußerlichen Prinzip beruht, liegt auf der Hand. Die Helden der ersten Gruppe sind Heilige, die Stoffe stammen aus der christlichen Legende; in der zweiten Gruppe sind dagegen die Helden nicht Heilige, die Stoffe sind der – wirklichen oder vermeintlichen – Geschichte entnommen. Nun, wenn man kein anderes Einteilungsprinzip hat, dann kann man wohl ebensogut auf die Gruppierung ganz verzichten. Aber ein solcher Verzicht geschähe auf Kosten der Übersichtlichkeit; will man die dramatische Technik eines Dichters untersuchen, wird man seine Dramen nicht in beliebiger Reihenfolge, sondern nach einem bestimmten Grundsatz betrachten. Das nächstliegende und meist geeignete wäre wohl das chronologische Prinzip; doch ist dessen Anwendung bei Calderon nicht möglich, weil wir von der Zeitfolge seiner Dramen sehr wenig wissen. Es bleibt also kaum etwas anderes übrig, als jene Dramen nach ihrer inneren Zusammengehörigkeit zu gruppieren, freilich darf man sich dabei die Sache nicht so bequem machen, wie es der spanische Gebrauch mit seinen Comedias de Santos und Divinas getan hat. Diese Einteilung ist nicht nur sehr äußerlich: sie ist auch falsch, sie trennt Zusammengehöriges und vereinigt Verschiedenartiges. Handelt es sich im „Wunderbaren Zauberer“, in „Los dos amantes“, im „Weiblichen Josef“ um die Bekehrung der Helden durch wunderbare innere und äußere Ereignisse und um ihr standhaftes Festhalten am

Glauben, so ist das auch die Handlung von El gran príncipe de Fez. Soll man dies Drama von den ihm inhaltverwandten trennen, bloß weil die Kirche Cyprianus und Justina, Chrysanthus und Daria unter ihre Heiligen zählt, den Prinzen Muley Mahomet aber nicht? El purgatorio steht wiederum unter den Comedias de Santos. Warum? Nach seinem Inhalt gehört es zur „Andacht zum Kreuze"; daß der heilige Patrick darin auftritt — nicht einmal als der Hauptheld — ändert daran doch nichts!

Überschaut man den Inhalt der Schauspiele, so ergibt sich folgendes. Ein Teil derselben hat zum Stoff den siegreichen Kampf des Christentums mit dem Heidentum; sie schildern, wie mit zwingender Gewalt sich der christliche Glaube heidnischer Seelen bemächtigt, wie er die Bekehrten allen Versuchungen trotzen läßt und ihnen schließlich zur Märtyrerkrone hilft. Je nachdem nun die Bekehrung oder die Versuchungen nach der Bekehrung und das Martyrium im Mittelpunkte stehen, möchte ich unter diesen „Bekehrungsdramen" unterscheiden

1. eigentliche Bekehrungsdramen. Ihr Held ist gewöhnlich ein Nichtchrist — Heide oder Mohammedaner — in dessen Seele nach langem Kampf und Zweifel der neue Glaube über den alten Herr wird. Der Held ist eine einzelne Person in El mágico prodigioso und in El gran príncipe de Fez, ein ganzes Volk — die Peruaner — in La aurora en Copacavana. In dem letzten hierhergehörigen Drama Las cadenas del demonio ist der Held ausnahmsweise nicht der zu bekehrende Heide, sondern der bekehrende Christ, der Apostel Bartholomäus.

2. Märtyrerdramen. Wenn die ebengenannten Dramen mit der Bekehrung und zum Teil mit dem darauffolgenden Martyrium des Helden abschließen, so beginnen die beiden hierhergehörigen Los dos amantes del cielo und El José de las mujeres mit der Bekehrung des Helden. In ihnen bildet die Bekehrung nur die Exposition zur Haupthandlung, welche die neuen Christen im Kampfe mit den Versuchungen der Welt zeigt und mit dem Martyrium ihren natürlichen Abschluß findet. Wenn ich so sagen darf, sind die Helden der ersten Gruppe, soweit sie Märtyrer sind, im dramatischen Sinne nur Zufallsmärtyrer, während die der zweiten Gruppe aus der inneren Notwendigkeit des Dramas heraus den Martertod erleiden.

An diese erste Gruppe schließen sich als Gruppe II „Problem-

dramen" zwei Schauspiele an, die ein religiöses Problem, die Rechtfertigung, gewissermaßen veranschaulichen wollen. Es sind La devoción de la cruz und El purgatorio de San Patricio.

Dann folgt als dritte Gruppe eine Reihe „Historischer Dramen", in denen ein religiöses Moment mehr oder minder stark hervortritt. Am stärksten ist dies religiöse Element in La exaltación de la cruz, das als Nebenhandlung ein Bekehrungsdrama enthält, weniger stark ist es in El príncipe constante, am schwächsten, eigentlich kaum vorhanden in La cisma de Inglaterra.

Ganz für sich stehen La Virgen del Sagrario und La sibila del Oriente, beides eher religiöse Epen in dramatischer Form als wirkliche Dramen.

Wie man sieht, umfaßt man mit dem Gesamtnamen „religiöse Schauspiele" Dramen, die trotz der ihnen gemeinsamen religiösen Grundstimmung doch nicht gleichartig sind, die es also gestatten, Calderons Kunst an recht verschiedenen Stoffen zu studieren. Sagen wir zuerst nun ein Wort über die Stoffe, die Calderon zur dramatischen Behandlung wählte.

Freytag beginnt seine Technik des Dramas mit der Forderung, daß der dramatische Stoff einen Konflikt enthalte: er nennt als dramatische Konflikte innerer Kampf und Entschluß eines Menschen, eine folgenschwere Tat, d. h. doch eine Tat, deren Folgen den Täter mit seinem bisherigen Leben, dem Sittengesetz usw. in Konflikt bringen, Zusammenstoß zweier Charaktere, Gegensatz eines Helden gegen seine Umgebung.

Sehen wir Calderons Dramen auf ihren Konflikt an, so fällt sofort die Sonderstellung der Problemdramen auf: es sind Dramen ohne dramatischen Konflikt. Ein theologischer Satz soll in ihnen veranschaulicht werden: der ärgste Sünder kann durch Gottes Gnade zur Reue und Buße und damit zur Seligkeit gelangen. Nun schildern diese Dramen aber nicht etwa den Kampf zwischen gut und böse in einer armen Menschenseele, sie schildern nicht etwa einen allmählichen Wandel zum Bessern – dann wäre ja der dramatische Konflikt da – sondern Calderon will gerade zeigen, daß Gottes Gnade plötzlich den Frevler „in seiner Sünden Maienblüte" erleuchten kann. Darum fehlt also diesen Dramen der Konflikt, denn der „folgenschwere Entschluß des Helden" ist in ihnen nicht der Ausgangspunkt oder der Höhepunkt des Dramas, sondern

sein Abschluß. Zum Beweise möge auf den Inhalt des Purgatorio wenigstens andeutungsweise hingewiesen werden. Zur Veranschaulichung seiner These hat Calderon den krassesten Fall gewählt: er führt uns den ruchlosesten Sünder Ludovico Enio vor, der seine Sünden aber auch durch die schrecklichste Buße sühnt: er nimmt noch vor dem Tode die Qualen des Fegefeuers freiwillig auf sich. Alle Mittel des dramatischen Dichters – Reden, Handlungen, Kontrastfiguren – bietet Calderon nun in den ersten beiden Akten auf, um gar keinen Zweifel darüber zu lassen, daß Enio wirklich der allerruchloseste Sünder ist. An Irlands Küste verschlagen schildern Enio und der heilige Patrick in langer Rede dem Könige ihr Leben: Enio schwelgt mit zynischem Behagen in der Erinnerung an begangene Frevel; Patrick erzählt schlicht von den ihm durch Gottes Güte verliehenen Gaben. Der weitere Verlauf führt den Kontrast fort: der zum Sklaven erniedrigte Patricio wird durch Gottes Engel entrückt, um zu seinem hohen Beruf als Apostel Irlands vorbereitet zu werden, der zum Feldherrn erhobene Enio gewinnt die Liebe der Königstochter, gerät in Streit mit dem Nebenbuhler, der Kampf wird durch die Dazwischenkunft des Königs unterbrochen und Enio nach verzweifelter Gegenwehr verhaftet und zum Tode verurteilt. Mit Hilfe und in Begleitung der Geliebten entflieht er, unterwegs aber wird sie ihm unbequem, und so ermordet er sie. Dann verläßt er Irland. Fast gleichzeitig kehrt Patricio zurück: er predigt das Evangelium, ruft die ermordete Königstochter wieder ins Leben, ganz Irland eilt ihm zu. Damit der Heilige dem noch immer ungläubigen Könige einen unwiderleglichen Beweis von der Wahrheit seiner Predigt über Himmel, Fegefeuer und Hölle geben kann, offenbart ihm Gott durch seinen Engel, daß es einen Zugang zum Fegefeuer gebe, durch den schon der irdische Mensch zu diesen Mysterien gelangen und dadurch, daß er die Qualen des Fegefeuers schon bei Lebzeiten auf sich nehme, aller Schuld ledig werden könne. Das soll auch Enios Sühne sein, und damit es nicht scheinen könne, als ob dem Verbrecher die Sühne zu leicht würde, umgibt der Dichter die geheimnisvolle Höhle, die den Zugang zur Hölle öffnet, mit allen Schrecken: wir hören von der wiederbelebten Königstochter eine Schilderung des grausigen Hölleneinganges, der König selbst versinkt, als er frevlen Mutes in die Höhle eindringen will. Damit endet der zweite Akt, mit dem zugleich auch Patricius, den

Gott durch seinen Engel zu sich ruft, von der Bühne verschwindet. — Man sieht, daß in diesen ersten beiden Akten von einem Konflikt keine Rede ist; sie scheinen darauf berechnet zu sein, uns von Enios unendlicher Verworfenheit und der Sühne, die er auf sich wird nehmen müssen, ein Bild zu geben; was aber dabei die Veranschaulichung der Tendenz gewonnen hat, hat das Drama als solches verloren.

Der dritte Akt stellt und löst nun eigentlich erst das Problem. Nach jahrelanger Abwesenheit kehrt Enio nach Irland mit Mordgedanken zurück: ein Nebenbuhler, der sonst in der Handlung kaum hervortritt, hat ihn einst gekränkt, jetzt soll er die Beleidigung mit dem Tode büßen. Enio lauert dem Feinde auf, aber statt des Erwarteten tritt ihm ein Gerippe entgegen. Dieser Bote aus einer andern Welt, in dem er sein eigenes Ich erkennen soll, erweckt in dem eben noch so verstockten Sünder die Reue; zur Sühne seiner Sünden sucht er das Fegefeuer des heiligen Patricius auf; seiner Sünden ledig, kehrt er daraus zurück, und mit einer Schilderung des im Jenseits Geschauten schließt das Stück.

Man sieht, daß das, was im ganzen Stück dramatisch ist, sich auf den dritten Akt konzentriert; er bietet wenigstens die Andeutung eines Konfliktes in dem Wandel der Anschauungen Enios, aber Calderon unterläßt es, diesen Konflikt herauszuarbeiten, zweifellos aus Rücksicht auf die Tendenz, will er ja doch gerade zeigen, daß Gottes Gnade plötzlich, unwiderstehlich wirkt. So fällt denn im letzten Akt das Hauptgewicht auf die Schlußszene, Enios Schilderung der Schrecken des Fegefeuers, und der Gesamteindruck ist eben der, daß dem Drama der Konflikt fehlt, daß es mehr eine theologische Abhandlung als ein dramatisches Kunstwerk ist. Daß der Dichter selbst in seinem Werke mehr eine Erbauungsschrift als eine Comedia sah, mag vielleicht noch durch folgendes wahrscheinlich werden: Der stehende Schluß der Comedias ist die Bitte des Autors um Nachsicht mit den zahlreichen Fehlern des Dichters; nicht so im Purgatorio, dessen letzte Verse lauten:

— — — porque la comedia acabe
y su admiracion empiece.

oder wie Lorinser ansprechend übersetzt:

Damit hör' das Schauspiel auf,
Viel gibt's euch zu überlegen.

Also statt der demütigen Bitte des Schauspieldichters die gebieterische Forderung des Predigers.

Ganz ähnlich liegt die Sache in La devoción de la cruz, das genau dasselbe Problem behandelt, nur wird in diesem Drama das Fehlen des eigentlichen dramatischen Nerves für den ersten Blick durch die reich entwickelte, in sich zusammenhängende novellistische Handlung verdeckt. Auch hier weichen übrigens die Schlußverse vom üblichen Typus ab, wenn auch nicht in so auffälliger Weise. Sie lauten:

– – – y con el fin	La Devoción de la Cruz
De tan grande admiración	Felice acaba su autor.

Konfliktlos sind auch die beiden einzelstehenden Dramen La Virgen del Sagrario und La sibila del Oriente, von denen das erste die Schicksale eines Muttergottesbildes durch acht Jahrhunderte hindurch verfolgt, das zweite eine mystische Verherrlichung des Kreuzesstammes ist. Näheres über diese beiden Dramen soll noch weiter unten gesagt werden.

Unter einer Überfülle von Konflikten leidet dagegen La cisma. Der König, Katharina, Anna Boleyn, Wolsey stehen abwechselnd im Vordergrund des Interesses: zunächst ringen Katharina und Wolsey um den ersten Platz in Heinrichs Gunst, dann steht Heinrich vor der Wahl zwischen seiner Liebe zu Anna und seiner Pflicht gegen Katharina, dann kämpfen Anna und Wolsey um die erste Stelle am Königshofe, und endlich soll die Tochter Heinrichs zwischen ihrem Glauben und der Anerkennung durch das Parlament wählen. Aber diese Konflikte lösen nur einander ab, ohne daß einer im Mittelpunkt des Interesses stände, am wenigsten der, auf den der Titel „die Kirchenspaltung" hinweist.

Zu La cisma stellt sich ein zweites „historisches" Drama: La exaltación, in dem zwar nicht ein Konflikt den andern ablöst, aber dafür zwei einander nebengeordnete Konflikte sich gegenseitig Licht und Luft nehmen; es ist nämlich die Verschmelzung eines Bekehrungsdramas – ein persischer Magier, der heilige Anastasius, wird durch seinen christlichen Sklaven bekehrt – mit einem zweiten Drama, dessen Stoff die Wiedergewinnung des heiligen Kreuzes durch den Kaiser Heraklius ist – also zwei Helden und zwei Konflikte. Anastasius hat zu wählen zwischen dem Glauben an sich und seine heidnische Zaubermacht und der sich ihm aufdringenden Über-

zeugung von der Nichtigkeit all seines bisherigen Strebens, Heraklius kommt durch den Gang der Handlung in die Lage, sich zwischen seiner persönlichen Sicherheit und dem Festhalten am Christenglauben zu entscheiden.

Dagegen wird die Handlung der Bekehrungs- und Märtyrerdramen, sowie von El príncipe constante von einem Konflikt beherrscht, wobei allerdings der Ausdruck „beherrscht" bei einigen dieser Dramen cum grano salis zu nehmen ist, vor allem nämlich bei La aurora en Copacavana und bei Las cadenas del demonio. Liest man die Analysen dieser Stücke bei Schmidt oder bei Günthner, so kann man sich zunächst gar nicht vorstellen, daß dies die Inhaltsangabe eines Dramas sein soll, es scheint zunächst, als ob in beiden Stücken das dramatische Interesse, der Kampf zweier Parteien, ganz fehle. Der Grund dafür ist, daß die Analysen dieser Calderonschen Stücke kein getreues Bild der Originale geben: Schmidt und Günthner erzählen Szene für Szene, und dabei drängt dann die romanhaft verwickelte Nebenhandlung, die aber in der Tat theatralisch im Vordergrunde steht (die Liebesgeschichte der Sonnenpriesterin in La aurora, die Ireneepisode in Las cadenas) sich über Gebühr vor. Man muß schon scharf zusehen, um zu erkennen, daß es sich in La aurora nicht um die Liebesschmerzen Jupanguis und Guacoldas handelt, sondern daß der Konflikt des Dramas in dem Kampf des Teufels (er heißt hier allegorisch Idolatría) gegen das in Peru eindringende Christentum besteht, daß in Las cadenas Calderon nicht in der Irene ein Seitenstück zum Segismondo in La vida es sueño schaffen, sondern das Ringen des Apostels Bartholomäus mit dem Teufel um den Besitz von Armenien dramatisieren wollte. Betrachtet man beide Dramen unter diesem Gesichtspunkt, so sind sie einheitliche Dichtungen; stellt man die menschliche Handlung in den Vordergrund, wie die Analysen es tun, sieht man also als Heldin von Las cadenas Irene, als Hauptpersonen von La aurora Jupangui und Guacolda an, so sind beide Stücke wirre Novellen ohne jede Einheit der Handlung. Merkwürdig genug bleibt es aber immer, wie Calderon selbst den dramatischen Kern der beiden Stücke durch die Nebenhandlung überwuchern läßt, wie bei ihm die im Vordergrunde der theatralischen Handlung stehenden Personen an dem eigentlichen Konflikt fast unbeteiligt sein dürfen.

Einen scharf hervortretenden Konflikt haben dagegen die üb-

rigen Dramen der ersten Gruppe: der Held hat entweder zu wählen zwischen dem Christentum und seinem alten Glauben oder zwischen der Treue gegen Christus und den Verlockungen der Welt. Aber auch hier gestaltet Calderon den Konflikt in einer für unser dramatisches Gefühl auffälligen Weise. Überlegen wir zunächst einmal, wie andere nicht spanische Dichter solche Konflikte behandeln. Hebbel im „Moloch" wollte das Entstehen der Religion schildern: sein Priester Hieram kommt vom zerstörten Karthago zu den religionslosen Germanen der Insel Thule, ähnlich wie Bartholomäus zu den Armeniern, die Spanier nach Peru, aber er findet als Gegner seiner Lehre keine blutlose Abstraktion wie die Idolatrie oder den Teufel, sondern den alten König Teut, der in starrem Heidentrotz nichts anerkennen will, was über seiner Kraft wäre. Auch Corneilles Polyeucte soll wählen zwischen seiner christlichen Überzeugung und der Unterwerfung unter die Staatsgewalt, aber nicht derTeufel in höchst eigner Person will ihn zum Abfall verleiten, sondern das, was ihm im Leben am teuersten ist, sein Weib. Man sieht, was gemeint ist: Calderon vermeidet es, in seinen religiösen Dramen den Konflikt menschlich aufzufassen. Nur ein einziges Mal, in Los dos amantes, ist der Kampf zwischen Heidentum und Christentum auf menschliche Verhältnisse übertragen: Crisanto kommt dadurch, daß er Christ wird, mit seinem Vater, nicht mit dem Teufel persönlich, in Konflikt, er findet den Tod, weil sein Vater durch die Glaubenstreue des Sohnes förmlich gezwungen wird, dem Gesetze den Lauf zu lassen. In allen andern Dramen ist es der Teufel selbst, der eine Bekehrung des Helden verhindern oder seinen Abfall herbeiführen will, die Menschen, die gegen den Helden auftreten, sind nur die willenlosen Puppen des Teufels (Melancia in Las cadenas, Cide Hamet und Turín in El gran príncipe usw.). Zur Erklärung dieser Erscheinung kann wohl auf das oben zum Purgatorio Gesagte hingewiesen werden; wie dort Calderon, um das theologische Problem in seiner äußersten Folgerichtigkeit darlegen zu können, die Ansprüche der dramatischen Kunst hintansetzte, so wählt er hier zum Träger des Gegenspiels den Teufel — und zwar nicht den menschlich individualisierten des Goetheschen Faust, sondern den sozusagen unpersönlichen Teufel, die Inkarnation des absolut Bösen, der sich in allen Dramen gleichbleibt — um seinen Zuschauern gar keinen Zweifel darüber zu lassen, daß alles, was gegen den Glauben streite

ein Werk des Satans sei. Was die Tendenz dabei gewinnt, verliert wieder das Drama: die Teilnahme am Ausgang des Kampfes erlahmt, da die Kräfte der einander gegenüberstehenden Parteien zu ungleich abgewogen sind. In Las cadenas, La aurora und El gran príncipe kämpft der Teufel gegen die göttliche Macht selbst, und wem kann da der Ausgang zweifelhaft sein? In El José steht die Heldin Eugenia dem Dämon ganz machtlos gegenüber und wird nur durch wiederholtes übernatürliches Eingreifen vom Verderben gerettet. Nur in seinem Meisterwerk, dem Mágico prodigioso, ist es dem Dichter gelungen, diese Klippe zu umschiffen: der Dämon steht Cipriano und Justina nicht so unverhältnismäßig übermächtig gegenüber, da er, wie er selbst betont, keine Gewalt über den menschlichen Willen hat, den er wohl verlocken, aber nicht zwingen kann. So erringt denn in der berühmten Szene des letzten Aktes Justina aus eigener Kraft den Sieg über den Teufel, der Konflikt des Dramas wird für die Christen entschieden, ohne daß übernatürliche Eingriffe zu ihren Gunsten nötig wären.

Fassen wir die Ergebnisse des Bisherigen noch einmal zusammen, so ist vor allem zu sagen, daß die Behandlung des dramatischen Konfliktes in Calderons geistlichen Dramen ganz anders ist, als wir sie von Shakespeare oder unsern Klassikern her gewöhnt sind. Nur zwei Dramen — El príncipe constante und Los dos amantes — gestalten den Konflikt in unserer Art. In den Problemdramen, ebenso in La Virgen und in La sibila, fehlt ein dramatischer Konflikt, in den historischen Dramen (außer im Principe constante) beherrscht er nicht die ganze Handlung, in den Bekehrungsdramen wird er manchmal durch eine Nebenhandlung überwuchert (La aurora und Las cadenas) und entsteht nicht durch den Zusammenprall menschlicher Leidenschaften, sondern durch den Kampf Gottes und des Teufels um die Herrschaft über die Menschen.

Kann nun aber Calderon zu solchen Konflikten oder zu solchen konfliktlosen Stoffen Handlungen schaffen, die das Gesetz der dramatischen Einheit wahren? Selten genug; vollkommen nur in den beiden Meisterwerken El mágico prodigioso und El príncipe constante. In den andern hier betrachteten Dramen hat Calderon auf eine streng einheitliche Handlung verzichtet. Man wird sich indessen hüten müssen, diese Beobachtung, die für die religiösen Dramen gilt, zu verallgemeinern und etwa Calderon nachzusagen, daß in

seinen Dramen überhaupt das Gesetz der Einheit der Handlung öfter vernachlässigt als beobachtet würde; im Gegenteil zeigen seine nicht religiösen Dramen in ihrer überwiegenden Anzahl, wenigstens soweit meine Kenntnis reicht, eine straffe einheitliche Handlung. Wenn es bei den religiösen Dramen anders ist, so liegt die Schuld daran in der ganzen Gattung, genauer gesagt im Stoff und in der Tendenz dieser Dramen.

Der Stoff fast aller hierhergehörigen Dramen ist der christlichen Legende entnommen, und Calderon, dem frommen Spanier, fiel es doch wohl kaum ein, an dem Inhalte dieser Legenden eine Kritik irgend welcher Art zu üben, ihr Inhalt war ihm eben Glaubenssache. So stand er seinem Stoff also vor allem als gläubiger Katholik, erst in zweiter Linie als Künstler gegenüber. Er trug Bedenken, an dem Inhalt, den Grundzügen der Legende zu ändern, Zusätze und Namensänderungen der Nebenpersonen erlaubte er sich wohl, Abweichungen nur, wenn es die Form des Dramas unbedingt forderte. Lorinser, der Übersetzer dieser Dramen, ist allerdings anderer Ansicht; in seinen Einleitungen (zu Las cadenas, El José, La exaltación) betont er mehrmals, daß Calderon seine Quellen nach künstlerischen Grundsätzen frei umgestalte; doch scheint er eben, durch unwesentliche Änderungen getäuscht, nicht zu sehen, daß unser Dichter die wesentlichen Züge stets bewahrt. So sagt z. B. Lorinser zu El José (VII, 4): „Calderon hat nur die Grundzüge ihrer (der hl. Eugenia) Legende benutzt und dieselbe namentlich (!) darin geändert, daß er Eugenia in ihrer Vaterstadt, unmittelbar nachdem sie dem römischen Statthalter ihr Geschlecht entdeckt hat, den Martertod erleiden läßt." In der Legende wird Eugenia dagegen viele Jahre später in Rom hingerichtet. Ja, sieht denn Lorinser nicht, daß diese Änderung durch die dramatische Form unbedingt gefordert wurde? Wie sollte es denn Calderon anders machen, wenn er seinem Drama überhaupt einen Abschluß geben wollte? Und dann, wie geringfügig ist schließlich diese Änderung! Für die heilige Eugenia persönlich war es ja sehr wichtig, daß ihr Martyrium erst viele Jahre nach jener Episode stattfand, für ihre Legende ist diese zeitliche Zusammenrückung aber doch ziemlich gleichgültig. Wenn das schon eine wichtige Änderung ist, wie mögen die unwichtigen aussehen! Umgekehrt können Los dos amantes und La exaltación zeigen, daß Calderon um der Quellen willen dramatische Unbequemlichkeiten

auf sich nahm. So stammt im ersten Drama ein sonderbares Mirakel des letzten Aktes (näheres s. unten) aus der Quelle; im zweiten Drama ist wohl die Verschmelzung zweier heterogener Stoffe, der Befreiung des heiligen Kreuzes und der Bekehrung des Magiers Anastasius, auf die Legenden zurückzuführen, die den Heiligen zum Krieger des Cosroes machen und sein Martyrium mit dem Zuge des Heraklius zusammenfallen lassen (vgl. Acta Sanctorum zum 22. Januar, Kap. I und VI).

Man wird demnach über Calderons Stellung zu seinen legendarischen Vorlagen wohl anderer Meinung sein dürfen als Lorinser. Man wird vor allem nicht wie er zu dem Schluß kommen, Calderon habe nur die Grundzüge der Legende beibehalten, sondern man wird sagen müssen, er hat immer die Grundzüge der Legende beibehalten, mochten sie nun mit einer dramatisch einheitlichen Handlung vereinbar sein oder nicht. Ein dramatisch glücklicher Griff war, wie schon gesagt, der „wundertätige Zauberer“: Cipriano ist ein schwacher, irrender Mensch, den irdische Leidenschaft zum Sklaven des Teufels macht, der sich dann von seinen Fesseln frei macht, als ihm der Satan den versprochenen Lohn nicht gewähren kann, der endlich durch Justinas Seelengröße zum Manne wird und den Märtyrertod als höchste Krone erwirbt. Aber Calderon hat nur einmal einen so glücklichen Griff in den Legendenschatz seiner Kirche getan; daß es nicht öfter geschah, mag daher kommen, daß vielleicht äußere Gründe – Wünsche der hohen Geistlichkeit, Gelübde usw. auf die Stoffwahl der geistlichen Dramen mehr eingewirkt haben als künstlerische Gesichtspunkte. Die andern „Bekehrungsdramen“ bieten zwei Grundformen: der eine Typus läßt alle Künste des Teufels und der Welt zuschanden werden an der unbeugsamen Christentugend des Helden, dem noch dazu, wenn er ja in eine Lage kommt, die sein Seelenheil gefährden könnte, die göttliche Vorsehung durch ein Wunder beispringt. Das ist sicher kein Stoff, der eine einheitliche Handlung ermöglicht; kaum hat der Held eine Versuchung glücklich überstanden, so erfolgt sofort von einer andern Seite ein neuer Angriff auf seine Tugend; dadurch wird das Drama in eine Reihe von Szenen auseinandergerissen, die fast nur durch die Person des Helden zusammengehalten werden, und so tritt in Los dos amantes, El José und El gran príncipe an die Stelle der Einheit der Handlung die Einheit des Helden; die beiden ersten

Dramen zerfallen deutlich in drei große Szenengruppen: Bekehrung, Versuchung und Martyrium. Die zweite Grundform wird durch Las cadenas und La aurora vertreten: der Teufel will mit allen Mitteln verhindern, daß eine seiner Provinzen für das Christentum gewonnen wird. Der Konflikt dieser Dramen besteht, wie schon gesagt, in dem Kampfe des Teufels gegen die göttliche Gewalt selbst, und da nun Calderon wohl selbst sah, daß auf dem Kampf solcher Antagonisten kaum eine dreiaktige Comedia aufgebaut werden könne, führte er menschliche Personen ein, die gewissermaßen ein zweites Kampfobjekt bildeten: in Las cadenas Irene, das gefügigste Werkzeug des Teufels, deren Seele ihm aber durch den Apostel Bartholomäus entrissen wird, in La aurora Jupangui und Guacolda, die ersten Anhänger des neuen Glaubens, gegen die sich der Zorn des Dämons besonders richtet, die aber göttlicher Schutz immer aus höchster Gefahr rettet. War nun schon durch diese Figuren ein Element des Zwiespalts in die Handlung getragen, ohne daß diese darum viel dramatischer wurde, da Irene und die beiden Indianer nur Puppen in der Hand überirdischer Mächte sind, so wird die Einheit der Handlung vollständig dadurch zerstört, daß Calderon Irene von zwei Vettern, Guacolda von Jupangui und dem Inka umworben werden läßt. Dadurch werden zwar endlich dramatische Szenen gewonnen, aber die ursprünglichen Nebenfiguren drängen sich ungebührlich in den Vordergrund, statt einer Handlung haben diese Dramen drei.

Hat bei den Bekehrungsdramen der Stoff den Dichter verhindert, die Handlung einheitlich zu gestalten, so stellte sich bei den Problemdramen die erbauliche Tendenz diesem Ziele hindernd in den Weg. Für das Purgatorio ist das oben schon zur Genüge unter einem andern Gesichtspunkt ausgeführt worden: Enios willkürliche, zusammenhangslose Schandtaten, die Kontrastfigur des Patricio und die Szenen, in denen er auftritt, erklären sich mir aus des Dichters Bestreben, seine These rein zu formulieren: Der allerruchloseste Verbrecher kann durch Buße selig werden.

Wenn ich nun auch in La devoción de la cruz die Einheit der Handlung durch die Tendenz geschädigt sehe, so setze ich mich in Gegensatz zu Menendez y Pelayo, der in seinem Vortragszyklus „Calderón y su teatro“ (S. 213) von unserm Drama sagt, es habe „el mérito singularísimo de no contener ningún personaje ni episo-

dio desligado sino que todo se desarrolla con admirable y perfecta unidad, sin que el interés decaiga un momento.“ Für mein Gefühl besitzt La devoción keine einheitliche Handlung. Das Problem ist dasselbe wie in El purgatorio; Calderon schildert aber nicht nur, wie sein Held Frevel auf Frevel häuft, um dann doch schließlich noch im letzten Augenblicke den Weg zu Gott zu finden, sondern auch wie er, das Findelkind, Vater und Schwester wieder findet. Durch diese Nebenhandlung wird die Teilnahme von dem Hauptproblem abgelenkt, in sehr störender Weise an der wichtigsten Stelle des Dramas, am Schluß des zweiten Aktes. Eusebio ist in das Kloster eingebrochen, um seine Geliebte, die, ohne daß er es ahnt, seine Schwester ist, zu entführen. Wenn nun sein glühendes Begehren sich plötzlich beim Anblick eines Males in Kreuzesform auf ihrer Brust in Entsetzen verwandelt, wenn er flieht und die verschmähte Schwester das Kloster verläßt, um ihm zu folgen, so wird für Zuschauer und Leser das religiöse Problem in den Hintergrund gedrängt, man sieht nur noch das Liebes- und Erkennungsdrama vor sich und fühlt sich enttäuscht, wenn Eusebio im dritten Akt sein Räuberleben fortsetzt, als wenn nichts geschehen wäre.

Die Einführung dieser Nebenhandlung glaube ich nun auf die Tendenz zurückführen zu sollen. Auch hier wollte Calderon wieder seine These an dem krassesten Fall veranschaulichen; der Zuschauer sollte davon überzeugt werden, daß Eusebio vor Gott und der Welt der größte Sünder ist, und sicherlich gab es kein besseres Mittel, einem jeden Eusebios Sündhaftigkeit zu Gemüt zu führen, als wenn ihn der Dichter mit jeder bewußt begangenen Missetat zugleich unbewußt eine andere noch schwerere auf sich laden läßt. Eusebio tötet den Gegner im Zweikampf – es ist sein eigener Bruder; er will die Geliebte aus dem Kloster entführen und lädt mit dem Sakrileg auch den Incest auf sich; er widersteht mit Waffengewalt dem Vertreter der Obrigkeit und erhebt damit die Hand gegen den eigenen Vater. Kurz, ein so großer Sünder er sich selbst dünken mag, dem Zuschauer ist er ein noch viel größerer; der tendenziöse Zweck ist für den Dichter erreicht, aber er ist erkauft mit der Einheit der Handlung.

Es bleiben die beiden einzelstehenden Dramen übrig, La sibila del oriente und La Virgen del sagrario. Beide sind eigentlich kaum nach dramatischen Anforderungen zu messen, jedenfalls kann in

keinem von beiden von dramatischer Einheit die Rede sein. La sibila feiert in seltsam mystischer Weise den Baum des Libanon, der in späterer Zeit das heilige Kreuz sein sollte, und läßt diesen Stamm von der Königin von Saba zu Salomo gebracht werden. Der Grundgedanke des Dramas scheint mir zu sein, daß alle irdische Weisheit dem Salomo nicht hilft, Gottes köstliches Geschenk (d. h. den Stamm) zu erkennen, und erst die gottbegeisterte Verzückung der Königin ihm die Augen öffnen muß. Dieser Grundgedanke wird nun aber in den beiden ersten Akten völlig verdeckt durch breite Schilderungen von Salomos Vorbereitungen zum Tempelbau, vom Hofe der Königin, vom Auffinden und Fällen des Baumes, wozu noch die Episode vom Geschick des Joab, des ehemaligen Feldherrn Davids, und des Rebellen Semei kommt.

In La Virgen (eigentlicher Titel: Origen, Perdida y Restauración de la V. del S.) sind die einzelnen Akte durch Jahrhunderte getrennt, trotzdem „ist die Einheit des Ganzen dabei streng beobachtet. Alles dreht sich in weiteren oder engeren Kreisen um den einzigen hellstrahlenden Mittelpunkt, das Gnadenbild der Jungfrau. Die handelnden Personen stehen alle, entweder als hemmend oder als befördernd in Beziehung auf dieses Bild". So sagt Schmidt (S. 375) und nach ihm Lorinser und Günthner. Daß selbst, wenn sie recht hätten, von einer dramatischen Einheit der Handlung nur in bedingtem Sinne gesprochen werden könnte, versteht sich wohl von selbst. Aber sie haben nicht recht: die Kreise, in denen sich alles um das Bild drehen soll, müssen manchmal sehr weit sein: was hat in Akt I die Dramatisierung der Sage von der Höhle von Toledo, die kein spanischer König öffnen darf, und die Stiftung des Festes von der heiligen Erwartung, in Akt II die ausführliche Schilderung der Verhandlungen der Toledaner mit dem maurischen Feldherrn, in Akt III der Streit um die mozarabische Liturgie mit dem Gnadenbilde zu tun? Es verhält sich hier ähnlich wie in Las cadenas und La aurora: um dramatisch wirksame Szenen zu gewinnen, die der eigentliche Stoff nicht lieferte, nahm Calderon seine Zuflucht zu Episoden, die dann das Hauptthema in den Hintergrund drängten.

Daß dabei in La Virgen, dessen einzelne Akte schon nur durch ein dünnes Band zusammengehalten werden, die Handlung erst recht zerfetzt wurde, ist selbstverständlich. Als Dichtung hat

es seine Schönheiten; auf Toledaner und allenfalls auch auf andere Spanier mag es durch seine Anlehnung an allerlei liebgewordene Überlieferungen großen Reiz ausüben; daß es aber ein Kunstwerk ist, „dessen Bedeutung weit über örtliche Schranken hinausreicht und welches das höchste allgemeine Interesse jedes nur irgend für große dramatische Eindrücke empfänglichen Zuschauers, auch des Nichtspaniers, wir wagen zu behaupten, auch des Nichtkatholiken, lebhaft in Anspruch nehmen muß", ist wohl nur Lorinsers eigne Meinung.

Das Ergebnis wäre also, daß in Calderons religiösen Dramen die Einheit der Handlung nur selten bewahrt ist: die Pietät vor dem Stoffe und das Streben, die moralische Tendenz klar hervortreten zu lassen, standen dem Dichter höher als die Forderungen des Dramas. Wenn es nun auch – ich zitiere Freytag – für den Dichter wünschenswert ist, nur das für die Einheit Unentbehrliche zu geben, so werden ihm doch nicht selten Exkurse angebracht erscheinen, um die Farbe des Stückes zu verstärken, die Charaktere zu vertiefen, Kontrastwirkungen einzufügen. Diese Exkurse sind die Episoden, die auch Calderon liebt und von denen eine bestimmte Art – die Graziosoepisoden – für jede seiner Comedias geradezu obligatorisch ist. Calderons Episoden sind nun aber eigentümlicher Art und finden kaum bei Shakespeare oder unsern Dramatikern ihresgleichen. Shakespeares Episoden – ich sehe dabei ab von jenen kleinen, für das eigentliche Drama unwesentlichen Szenen, die nur dazu bestimmt waren, Pausen zwischen Verwandlungen auf der Hinterbühne auszufüllen (Cinna der Poet in Julius Cäsar, der Kanzlist in Richard III.) – dienen dem Zwecke, Personen, die mit der Haupthandlung fest verknüpft sind, aber doch nur eine untergeordnete Stelle in ihr einnehmen, lebensvoll zu charakterisieren (Merkutio, die Amme) oder dem Bilde der Hauptheiden einen neuen Zug einzufügen (Hamlet und die Schauspieler). Lessing und nach ihm Schiller schaffen „kleine Charakterrollen", deren Träger nur in einer Szene auftreten und mit der Haupthandlung nur in sehr loser Verbindung stehen (der Maler Conti, Riccaut, Parricida, der Kammerdiener in Kabale und Liebe usw.).

Bei Calderon findet sich, soweit ich sehe, nur einmal ein Anklang an Shakespeares Art, wenn er in El alcalde de Zalamea, dem auch sonst germanischem Empfinden am nächsten stehenden seiner Dramen, die Prachtfigur des alten Haudegens Don Lope de

Figueroa schafft, aber eine derartige Gestalt findet sich eben nur einmal. Im übrigen kenne ich vier Arten von Episoden bei Calderon.

Die erste Art möchte ich „episodische Handlungen" nennen: neben der Haupthandlung steht eine zweite Handlung, deren Held eine Nebenfigur der Haupthandlung ist. Man sieht wohl, daß es sein Bedenken hat, hier noch von Episoden zu sprechen; diese „episodischen Handlungen" ziehen sich gewöhnlich durch das ganze oder durch einen großen Teil des Dramas und überwuchern sogar in Las cadenas und La aurora die Haupthandlung. Man könnte sich durch sie erinnert fühlen an die Shakespearesche Lustspieltechnik, die ja auch einmal im König Lear auf die Tragödie übertragen wird, und niemand wird die Glostergeschichte im Lear, Benedikt und Beatrice in Viel Lärm um Nichts eine Episode im technischen Sinne nennen. Calderons Nebenhandlungen sind aber Episoden; denn wenn Shakespeares Nebenhandlungen in bestimmter künstlerischer Absicht ein- und durchgeführt sind, um die Wirkung der Haupthandlung zu erhöhen, wenn sie ein integrierender Bestandteil des Dramas sind, so haben jene Nebenhandlungen Calderons (man denke an die Rosauraepisode in La vida es sueño, an Fenix und Muley in El príncipe constante, an Joab und Simei in La Sibila etc.) mit der Haupthandlung nichts zu tun, können das Interesse an ihr höchstens schwächen. Die Freude des Romanen an verwickelter Handlung mag unsern Dichter zur Einführung dieser Episoden veranlaßt haben.

Mögen solche episodischen Nebenhandlungen auch außerhalb Spaniens, wenn auch nicht bei technisch sicheren Dichtern, vorkommen, so sind die folgenden Episodenarten nur auf spanischem Boden möglich. Wie bekannt, ist die metrische Form der Comedias sehr mannigfaltig, strofische und nichtstrofische Versmaße wechseln miteinander ab, unter ersteren befinden sich so entschieden lyrische Formen wie die Glosse und das Sonett. Diese beiden Formen geben nun oft Veranlassung zu eigentümlichen lyrischen Episoden. In Las cadenas erwarten Licanoro und Ceusis Irene, während man Gesang hinter der Szene hört. Irene tritt auf und wird von den beiden mit allerhand Fragen bestürmt; um ihnen zu entgehen, befiehlt sie wieder das Lied anzustimmen, derselbe Vers wie vorhin ertönt und wird nun von den dreien in der durch Uhlands Glossen ja bekannten Weise glossiert. Die Handlung steht indessen still, die Beziehungen

der Personen zueinander verändern sich nicht durch die Art, wie jeder seinen Vers glossiert; kurz, die Szene ist ein lyrisches Einschiebsel ohne jeden Zusammenhang mit der Handlung. Eine ganz ähnliche Episode findet sich auch in La cisma.

Das Sonett läßt sich eher als lyrischer Monolog in die Handlung organisch einfügen, doch hat Calderon es in zwei Fällen episodisch verwendet: in El príncipe constante symbolisieren der Prinz und Fenix in zwei Sonetten über Blumen, Sterne und menschliches Schicksal, in El José sind drei Sonette und eine Glosse zu einer wunderlichen Szene, der Sitzung einer poetischen Akademie, vereint, in der jeder Anwesende eine spitzfindige Frage aus dem unerschöpflichen Gebiete der Galanterie in poetischer Form zu beantworten hat.

Irgend einen dramatischen Zweck darf man diesen lyrischen Episoden wohl nicht unterschieben. In der Akademieszene etwa einen Versuch zu sehen, das Milieu zu schildern, aus dem die männlich gelehrte Eugenia hervorgegangen, ist doch nicht angängig, denn der Aufwand von Geist und Spitzfindigkeit, der da bei der Beantwortung kniffllicher Fragen gezeigt wird, ist keine Eigentümlichkeit Eugenias und ihres Kreises, sondern Erbgut Calderonischer Helden. Ebensowenig dürften sich dramatische Zwecke für die andern angeführten Episoden ausfindig machen lassen; sie sind wohl ein Tribut des Dichters an seinen Hang zu spitzfindigen Deduktionen und Haarspaltereien, ein Hang, dem übrigens der Geschmack seiner Landsleute aufs bereitwilligste entgegenkam.

Stellten sich diese Episoden als Erweiterung einer augenblicklichen Seelenstimmung zu einem ausgeführten lyrischen Stimmungsbild dar, so wird in einer andern Art von Episoden ein inneres Erlebnis des Helden durch ein eingelegtes szenisches Bild symbolisch dargestellt und den Zuschauern greifbar vorgeführt. Hierher gehört vor allem die Episode in El gran príncipe II, in der Prinz Muley aus Rivadeneyras Leben des Ignatius von Loyola den für seine Bekehrung wichtigen Bericht von des Heiligen Unterredung mit einem Mauren leise vor sich hinliest, während auf dem — wohl erhöhten — Hintergrund der Bühne Loyola und der Maure selbst auftreten und die Unterredung dramatisch vorführen; ferner gehört hierher der erste Auftritt von La cisma, wo der Schemen der Anna Boleyn dem schlafenden König verkündet, sie werde auslöschen, was er

geschrieben habe, nämlich sein Buch über die Sakramente. Die Art „Schauspiel im Schauspiel", die im ersten Falle entsteht, wendet Calderon nun sonst auch an, um Ereignisse zu schildern, die in den regelrechten Verlauf des Schauspiels nicht hineinpassen, weil sie den dargestellten Begebenheiten zeitlich oder örtlich allzufern liegen, auf deren dramatische Vorführung er aber trotzdem Wert legt, weil sie bestimmt sind, einen tiefgehenden Einfluß auf eine seiner Personen zu üben. Solcher Art sind die weiter unten noch näher zu charakterisierenden Expositionsszenen von La aurora, La exaltación und Las cadenas; ferner zwei Szenen von El gran príncipe: in einer der letzten Szenen von Akt III schläft der Prinz ein und sieht im Traum, wie in Fez seine Gemahlin einem andern die Hand reicht, seine Bildsäule zertrümmert wird, die Schlußszene bringt eine Art Mysterium, die Opferung Isaaks, das in Isaak, dem „Sehnsuchtsmärtyrer", das Vorbild des Prinzen malt; endlich die Schlußszene von Las cadenas: in einer Vision sieht Anastasio den Einzug des Kaisers Heraklius vor sich gehen. Im allgemeinen kann man von diesen Episoden sagen, daß weniger ihr Inhalt, der ja zum Teil integrierender Bestand der dramatischen Vorgänge ist, episodisch wirkt als ihre Form; dadurch, daß diese Szenen als Schauspiel im Schauspiel gegeben werden, heben sie sich scharf von ihrer Umgebung ab und erscheinen als Episoden. Was Calderon dazu bestimmte, diese Art von Episoden verhältnismäßig häufig anzuwenden, war wohl das Streben des Dramatikers, sich nicht mit Erzählung und Schilderung zu begnügen, sondern dafür Handlung zu bieten. Bei Gelegenheit der Besprechung von Calderons Art zu exponieren, wird sich Gelegenheit bieten, darauf noch einmal zurückzukommen.

Endlich findet sich in Calderons Dramen eine vierte Art episodischer Szenen, die komischen Szenen, deren Held Gracioso und Graciosa sind. Beschränkten sich die lyrischen Episoden auf eine Szene, so ziehen sich diese komischen Episoden durch das ganze Stück. Keins der hier untersuchten Dramen ist ohne solche komische Zutat – sie findet sich überhaupt wohl in jedem seiner Stücke – aber die Rolle des Graciosos in den einzelnen Dramen ist doch recht verschieden, je nach der Art, wie er mit der Haupthandlung in Verbindung gesetzt ist.

Da sind zunächst die Stücke, in denen der episodische Cha-

rakter des Graciosos scharf hervortritt: El mágico, Las cadenas und La devoción. In allen dreien treten Gracioso und Graciosa auf; ihre Beziehungen untereinander bilden den allerdings geringfügigen, aber doch durchaus selbständigen Stoff der komischen Szenen. In El mágico besteht die komische Handlung in einer durchgeführten Parodie auf die Haupthandlung, in den beiden letztgenannten in Ehezänkereien. In allen drei Stücken ist die Verbindung der komischen Personen mit der Handlung nur ganz locker: in El mágico sind sie Diener des Helden und der Heldin, stehen aber nicht im vertrauten Verhältnis zu ihnen, sondern empfangen nur gelegentlich einen gleichgültigen Auftrag, der Gracioso von Las cadenas ist heidnischer Tempeldiener, der von La devoción Bauer.

In eben so lockerer Verbindung mit der Haupthandlung stehen die Graciosos von La cisma und La exaltación, doch ist bei diesen ihre episodische Stellung nicht so auffallend, weil sie nicht die Helden einer besonderen komischen Handlung sind; wir haben es in ihnen nur mit episodischen Figuren zu tun, die die Handlung mit ihren Glossen begleiten, ohne an ihr teilzunehmen, aber auch ohne eine selbständige Stellung ihr gegenüber einzunehmen.

Einen Schritt weiter ist Calderon in Los dos amantes gegangen: der Gracioso dieses Dramas ist keine episodische Figur; als vertrauter Diener seines Herrn, als Werkzeug von dessen heidnisch gesinnter Familie, ist er ein organisches Glied der Handlung geworden, das seinen episodischen Ursprung nur durch die bei jeder Gelegenheit mit großem Wortreichtum vorgetragenen Schnurren verrät. Die letzten drei Stücke haben nur einen Gracioso.

In den übrigen Dramen hat der Gracioso eine doppelte Stellung: er ist in die Haupthandlung eingefügt, ist aber zu gleicher Zeit auch der Held besonderer, aus dem Rahmen der Haupthandlung fallender komischer Szenen. El príncipe constante, in dem die Graciosorolle am meisten zurücktritt, hat nur eine komische Person, den Soldaten Brito; die übrigen haben zwei, in drei Fällen Gracioso und Graciosa, nur El gran príncipe hat zwei Graziosos. Gewöhnlich spielt der Gracioso in der Handlung eine untergeordnete Rolle als mehr oder weniger vertrauter Diener des Helden, doch kann er auch größere Wichtigkeit erhalten: dreimal wird er als Werkzeug des Gegenspiels zum wichtigen Faktor der Handlung. Das ist vor allem in La aurora der Fall, ebenso, wenn auch in geringerem

Grade, in El gran príncipe und El José, in allen drei Dramen bedient sich der Teufel seiner, um seine Ziele zu erreichen.

Die Charakterzeichnung des Graciosos ist wenig mannigfaltig: nur einmal, in La cisma, steht er auf geistig höherer Stufe; er ist da der philosophisch angehauchte Hofnarr Heinrichs VIII. Sonst ist er – ob Diener, Soldat oder Bauer – ein Tölpel. Mit seiner Tölpelhaftigkeit verbindet er in einigen Fällen (Brito in El príncipe, Alkuzkuz in El gran príncipe) Einfalt und rührende Anhänglichkeit an seinen Herrn, sonst einen gewissen Mutterwitz, der ihn manchmal im Gegensatz zu den verstiegenen Geistreichigkeiten der Helden treffende Bemerkungen finden läßt. Ist der Gracioso verheiratet (La devoción, La aurora, El purgatorio, Las cadenas), so lebt er in stetem Unfrieden mit seiner Frau, und die ehelichen Zänkereien liefern einen bequemen Stoff für die komischen Szenen; ist er unverheiratet, so ist er gewöhnlich ein Mädchenjäger (Los dos amantes, El mágico, auch El José).

Die Graciosa ist ihrem Partner gewöhnlich an Witz und Gewandheit überlegen; der Zug der Tölpelhaftigkeit fehlt bei ihr, sie ist, unverheiratet, die gewandte, nie verlegene Zofe; verheiratet, die zungenfertige Herrin im Hause.

An diese Bemerkungen über die Handlung und ihre Einheit schließt sich wohl am besten gleich hier an, was über die Einheit des Ortes und der Zeit bei Calderon zu sagen ist. Daß er sich an keine dieser beiden Einheiten kehrt, ist ja bekannt. Doch wechselt er den Ort nicht so häufig wie Shakespeare, den ja die eigentümliche Gestalt seiner Bühne förmlich dazu zwang; sein Gebrauch steht dem Schillers näher. In den geistlichen Dramen wechselt regelmäßig mit jedem Akt die Szene, außerdem noch in jedem Akte mindestens einmal. Die „Verwandlungen" auf dem spanischen Theater wurden ja für gewöhnlich durch ein ziemlich einfaches Mittel angedeutet: wenn alle Personen die Bühne auf der einen Seite verließen und andere oder dieselben von der andern Seite auftraten, hatte der Zuschauer zu folgern, daß die Szene gewechselt hatte, ein Bild von dem neuen Ort der Handlung mußte er sich aus Andeutungen des Dichters in der folgenden Szene machen. Doch macht Calderon manchmal noch weniger Umstände; schon Schack hat darauf aufmerksam gemacht, daß in Los dos amantes der Ort wechselt, während Crisanto auf der Bühne bleibt, er macht ein paar

Schritte und dabei soll sich der Zuschauer vorstellen, daß er aus dem Dianenhain in einen unwegsamen Teil des Gebirges gerate. Es ist wie eine Erinnerung an die mittelalterliche Bühne, auf der man nebeneinander den Palast des Herodes, die Wohnung des Pilatus und das Haus des Kaiphas sah, auf der die Personen vor den Augen des Publikums in wenigen Sekunden Reisen machten, zu denen sie in Wirklichkeit Tage gebrauchten. Ein noch auffallenderes Beispiel für dieselbe Erscheinung findet sich im Gran príncipe II, 2.[1]) Dort sagt der Großmeister zu dem Ordensritter Baltasar:

— — — y pues que no queda
Nada á mi atención que hacer
Por ahora, dadme licencia
Vos á mí de que á su casa
Os acompañe — — —
Turín ¡Cuerpo de Cristo, con tanta
Cortesana impertinencia!

Y pues no puedo tener
Otra ocasión como esta
Para hablar, aprovechando
El camino, mientras llegas
A casa, sepa, señor,
¿Cuándo será el dia que tengan
Algún premio mis servicios?

Es folgt eine längere Unterredung zwischen Turín und dem Großmeister. Dann sagt Baltasar:

— — — ya, señor,
Que la corta, humilde esfera
De mi casa, por el huésped,
No por mí, este honor merezca,

Entrad, pues á vos os toca
Darle, como dueño della
La posesión della.

Damit sind sie am Hause des Baltasar angelangt; auf der Bühne auf- und abgehend läßt also Calderon seine Personen die Strecke vom Hafen zum Hause des Ritters zurücklegen.

Auch in El alcalde de Zalamea findet sich diese bequeme Art des Ortswechsels: die erste Szene führt uns eine Kompagnie Soldaten vor, die auf dem Marsch begriffen sich singend und plaudernd die Zeit vertreiben, bis in der Ferne der Turm von Zalamea auftaucht.

In El purgatorio Akt II findet sich ein zwar andersgeartetes Beispiel, das aber doch auch beweist, wie frei unser Dichter mit dem Ort schaltete. In einem Saal oder Garten — ein näherer Hinweis ist nicht vorhanden — gerät Enio in einen Kampf mit einem Feinde; der König erscheint, seine Leute ergreifen auf seinen Befehl gegen Enio Partei und drängen ihn hinter die Szene. Der König bleibt zurück und spricht einen Monolog, dann wird ihm Enio gefangen vorgeführt. Der König geht, nachdem er den Befehl ge-

[1]) Ich zitiere nach Hartzenbuschs Ausgabe in der Biblioteca de autores españoles.

geben, Enio gefangen zu halten. Enio bleibt, aber aus dem folgenden erfahren wir, daß er sich nun in einem Turm befindet.

Auch an eine bestimmte Zeitdauer ist die dramatische Handlung bei Calderon nicht gebunden; je nach dem Stoff umspannt sie eine längere oder kürzere Zeit. Die Handlung der religiösen Dramen erstreckt sich über einen ziemlich langen Zeitraum (nur El José und Los dos amantes kann man sich auf kürzere Zeit zusammengedrängt denken); dasselbe gilt von der Mehrzahl seiner historischen Dramen, während die Comedias de capa y espada sich gewöhnlich in wenigen Tagen abspielen. Zwischen einzelnen Akten liegen öfter Jahre; so sind der letzte Akt von La aurora und von El purgatorio vom Vorangehenden durch mehrere Jahre getrennt, zwischen den einzelnen Akten von La Virgen liegen Jahrhunderte. Die Szenen folgen meistens unmittelbar aufeinander; doch sind auch sie manchmal durch längere Zwischenräume getrennt, so vergehen z. B. in La sibila und in La exaltación zwischen der ersten und zweiten Szene des I. Aktes mehrere Wochen; die einzelnen Szenen des II. Aktes von La aurora sind durch Stunden getrennt, die erste und zweite Szene des III. Aktes desselben Stückes durch vier Tage. Sehr merkwürdig ist, daß Calderon, wie er gelegentlich den Ort während der Szene wechseln läßt, in zwei Dramen, La aurora und El gran príncipe, auch innerhalb einer Szene die Zeit fortschreiten läßt. Eine Person – es ist beidesmal der Vertreter des Gegenspiels, die Idolatrie und der böse Geist – erzählen dann den Fortgang der dramatischen Handlung bis zum Augenblick, wo diese selbst wieder einsetzt. Besonders stark tritt diese theatralische Freiheit in Akt III, 16 von La aurora hervor. Auf der Bühne sehen wir, wie Jupangui sein zertrümmertes Madonnenbild zum Vergolder bringt, um es da zusammenzusetzen und zugleich vergolden zu lassen. Da tritt die Idolatrie auf und macht in einem Monolog ihrer Wut und Verzweiflung über die durch nichts zu erschütternde Glaubenstreue des Jupangui Luft. Dann fährt sie fort:

– – – dorada
La Imagen, vuelve con ella
A Copacavana, adonde
Porque en su casa no tenga
Otro riesgo, fray Francisco
De Navarrete en la aldea
De San Pedro, que es doctrina
Suya, la guarda en su celda.
¡Qué de luces, qué de voces
En ella alumbran y suenan
Todas las noches! De cuyo
Divino pasmo da cuenta
A los de Copacavana,
Para que viniendo á verla

Della agradados, la lleven
En procesión á su iglesia.
Con que una sola esperanza
A mis sentimientos queda,
Y es que haya quien todavía,
Por dorada que la vea,
Dure en la opinion de que
No ha de colocarse, mientras
No se halle otra más hermosa.
¡Oh si en esta conferencia
Venciese Jaira, pues viene
Diciendo después de verla:

Andreas Jaira, Jupangui, der Gouverneur treten auf.

Jaira: Por mas dorada que esta – – –

Damit setzt die Handlung wieder ein, und das Ergebnis der Szene ist, daß das Bild noch an demselben Tage feierlich der Andacht übergeben werden soll. Wieder folgt ein Monolog der Idolatrie, indem sie unter Ausbrüchen ohnmächtiger Wut die Vorbereitungen zur Prozession schildert; dann tritt die Prozession selbst auf, und die Handlung geht weiter.

Ähnlich treten in El gran príncipe gegen Schluß des II. Aktes der gute und der böse Geist auf und streiten sich, wer im Kampf um die Seele des Prinzen die größten Erfolge aufzuweisen habe; der böse Geist rühmt sich des sicheren Sieges und erzählt, wie hinter der Szene der Prinz vom Großmeister Abschied nimmt, wie er sich zum Hafen begibt und sich nach Mekka einschifft. Dann öffnet sich die Szene, man sieht das stürmische Meer mit dem Schiffe des Prinzen, das Drama geht weiter. Im dritten Akt kommt dann der Prinz, wie wir aus seiner Unterredung mit seinem Diener hören, nach Rom, um sich vom Papste eine Vollmacht als Missionar zu holen. Der Prinz verläßt mit seinem Diener die Bühne, und nun tritt der böse Geist auf und erzählt, wie der Papst auf Vermittelung des Jesuitengenerals dem Prinzen eine höchst huldvolle Audienz gewährt, die Erfüllung seiner Bitte aber noch hinausgeschoben habe. Der Prinz habe sich entschlossen, inzwischen eine Wallfahrt nach Loretto zu machen; er, der böse Geist, will den Prinzen durch einen fanatischen Mohammedaner auf dieser Reise verderben. Jener Mohammedaner tritt auf, wir erfahren Näheres über seinen Plan; die nächste Szene zeigt den Prinzen auf der Wallfahrt.

So ersetzt Calderon an diesen Stellen die dramatische Darstellung von Vorgängen, die wir auf der Bühne sehen müßten, durch den epischen Bericht. Die Zeit schreitet dann bei offener Szene um Stunden und Tage fort; der Berichterstatter ist kein

irdischer Bote oder Späher, der nur erzählen kann, was er sieht, sondern ein überirdisches Wesen, das auch Dinge weiß, die es nicht sieht. Der Grund, weshalb Calderon zu diesem Aushilfsmittel griff, war, daß die Fülle des Stoffes den engen Rahmen des Dramas sprengte: in El gran príncipe, weil die zahlreichen Szenen zwischen gutem und bösem Geist den Umfang des Dramas nur anschwellen lassen, ohne seine Handlung zu fördern, sie enthalten ja immer nur das Programm für das, was kommen soll; in La aurora, weil im dritten Akt ein ganz neues Drama beginnt, das sich nicht in die Grenzen eines Aktes zwängen ließ. Der Dichter half sich, indem er einige Szenen, die für das Verständnis unentbehrlich sind, den Umfang aber zu stark vergrößert hätten, einfach wegließ, dann aber, um seinen Zuhörern verständlich zu bleiben, sie durch den spiritus rector der Handlung kurz erzählen ließ.

Nachtrag
zum Brandenburgischen Regentenspiegel.

Von

Karl Borinski (München).

Noch vor ihrer endgültigen Veröffentlichung wurden meiner im vorangehenden Hefte der „Studien“ S. 196 f. abgedruckten Arbeit die Hilfsmittel der Breslauer Stadtbibliothek durch die Mühewaltung ihres Leiters Hermann Markgraf zugewendet, deren Ertrag ich — mit Dank an den sorgsamen Herrn Ergänzer — beifügen darf. Hermann Markgraf verzeichnet zunächst bibliographisch zum politischen Diskurs des Jakob v. Bruck:

Oratio de Studio juris. Habita in illustri
Academia Heidelbergensi d. XII. Nov. A° CIϽIϽCVII. Heidelb.
Typis exscripsit Johannes Lancellotus Acad. Typogr.

Der dort vorliegende Druck des Ars et Mars mit derselben Widmung datiert

Bregae (Brieg) Typis Casp. Sigfridi MDCXII. (4 N. 72)
enthält Bogen A – O.

Vor allem aber birgt die Bibliothek doch noch eine Ergänzung zu seinen S. 212 aufgeführten Schriften (Bresl. Stadtbibl. 4 N. 72, 4 V. 426/1 – 2. 4 N. 72ª und andere 40 378/3) aus dem Jahre 1622: Acclamationes Votivae in . . Andreae Kochticzky . . . Oppoliensis et Ratiboriensis Ducatus Capitaneatum. Autore Jacobo a Bruck Angerm. cogn. de Rosenthall. Vratislaviae DCXXII. Diesen Beinamen „von Rosenthal“ erklärt nachstehende vollständige biographische Skizze H. M.'s über unseren Autor: Die von der Bruck (wahrsch. = Brügge) gen. Angermundt zählen zu den Breslauer Patrizierfamilien. Joh. saß 1538 – 50 im Rat. Er erwarb das Gut Rosenthal dicht bei

Breslau, das dann sein Sohn Jakob hatte und nach dem sich 1622 auch dieser Jakob hier nennt, obwohl er als Besitzer nicht nachzuweisen ist. Er scheint sich über ein Dutzend Jahre lang auf Universitäten aufgehalten zu haben und nach 1622 nichts mehr geschrieben zu haben. Ein wirkliches Adelsprädikat ist von der Bruck nicht. Die Angermundts waren eine Danziger Patrizierfamilie, aber eine Verwandtschaft der von der Bruck und der Danziger A. ist nicht festzustellen.

Ferner danken wir Hermann Markgraf den gewiß nicht jedermann geläufigen geschichtlichen Hinweis: Carnovia-Jägerndorf hat schon seit 1523 hohenzollernsche Landesherrn gehabt. Krossen wurde 1482 brandenburgisch. Schließlich weist H. Markgraf noch auf einen Tractatus de Armis et Literis (1595 u. 1606 Wittenb.) von Joh. Lauterbach, den Bruck gekannt haben wird. Dieser thematische Titel ist aber im allgemeinen ein altes Erbstück der Renaissance schon aus der Troubadourzeit (man vgl. darüber schon den Cortegiano des Castiglione von 1528). Ältere Traktate dieses Titels z. B. von Nifo (Niphus) de armorum litterarumque comparatione; Giaconini Tebalducci Malespini della nobilità delle lettere e delle armi bei J. E. Spingarn, the origins of modern criticism in Modern Philology, I Nr. 4 (April 1904), S. 9. Daß der Titel auch heute nichts von seinem ehemaligen Klange eingebüßt hat, bezeugt die eben angebrachte Aufschrift am neuen Armee-Museum in München: Armis et Literis.

Ein Quellennachweis H. M.'s zum Streithandel Coornherts mit Lipsius möge mir endlich Gelegenheit geben, dem kurzen Lebensabriß, den Martin in der Allg. d. Biogr. von diesem historisch bekannten Rederijker gegeben hat, einiges Merkwürdige hinzuzufügen. H. M. notiert aus seiner Bibliothek 8 N. 874/10: Defensio processus de non occidendis haereticis, contra tria capita libri IV Politicorum J. Lipsi. Ejusque libri Adversus dialogistam confutatio. Hanau 1593. Diese Coornhertsche Replik gegen Lipsius, noch kurz vor seinem Tode (23. Oktober 1590 zu Gouda) verfaßt und (von seinen Erben oder Anhängern offenbar:) lateinisch zuerst in Gouda herausgegeben, findet sich auch in München auf der Universitätsbibl. und mehrfach (Crim. 63. 8°: Goudae 1591. J. can. P. 244. 8°: Hanoviae ad Moen. 1593) auf der Staatsbibliothek. Ihr holländisches Original gelang es mir in einem Folioband meist theologisch-politischer Schriften C.'s aufzufinden: Verantwordinghe van't Proces

Van den Ketteren niet te dooden tegen de drie Hoofstucken des vierten boecx Justi Lipsi van de Politic of Burgerlijcke Regheeringhe. Ende Wederlegginghe eens Boecxkens van den selven Lipsio teghens den Schrijver van de Tsamenspraken. In't laetste sijns levens door den bysonderen ende uytgenomen Liefhebber vande vryheit sijns Vaterlants Dirck Volkertsz Coornhert beschreven. Esaie 10. Wee den ghenen die ongerechtighe Wetten maken ende boose dinge schrijven omme de sacken der Armen te bederven. T'Amsterdam by Jacob Aertsz. Colom 1631. fol. Leider nicht die für uns interessanteste heftige Urschrift des Streithandels. Diese (Proces van't Ketter-doden ende dwangh der Conscientien. Tuschen Justum Lipsium Schrijver van de Politien Anno 1589. Het erste Deel Politijk [ein 2. Teil „kerkelijck“ „tuschen Wolfaert Bisschop Advocaet van Theodore de Beza“]) findet sich nach J. ten Brink in seiner Ausgabe von Coornhert's Wellevenskunst S. 220f. (Amsterdam 1860) auf fol. 44—114 im 2. Bande der genannten Folio-Ausgabe der gesammelten Schriften C.'s, der auf der Staatsbibliothek leider nicht mehr vorhanden zu sein scheint. Eine freilich stark abgeschwächte Vorstellung von ihrer Heftigkeit gibt ein lateinischer berichtender Auszug des Streithandels (Münch. Staatsbibl. H. Eccl. 235 m und Crim. 63.): Epitome Processus de occidensis haereticis et vi conscientiis inferenda inter Justum Lipsium Politicorum Auctorem Anno 1589 ea asservantem et Theod. Coornhertium eadem refringentem (Goudae, 1592. 8°) besonders in Cap. V, VII (An magistratus externa vi Deum colentes posset efficere. Vanum illud aeque ac stultum esse consilium, immo fieri non posse), Cap. XIV (De J. Lipsii periculosa incertitudine ac Academizandi studio), Cap. XVI (Quod seipsum Lips. ac suos Catholicos omnes severa illa punitione dignos statuat), Cap. XIX („malitiose et fallaciter!“) Ihn leitet zur Rechtfertigung ein Briefwechsel zwischen Coornhert und Lipsius ein, aus dem hervorgeht, daß Coornhert zunächst persönlich mit Briefen gegen L. losfuhr. Erst als dieser jede Verständigung ablehnte (vgl. S. 27: scribebam Auctori accessum meum etc. at ille recusavit), sei er zu seinem Angriff geschritten.

Dieses „unbeträchtliche plebejische Geschreibsel“ (plebeia scriptio, futilis et concepta plebeio stilo), wie es Lipsius in der Vorrede seiner Entgegnung nennt, hat ihn doch — nach dem Urteil der Zeitgenossen — gezwungen, seine Stellung in Leyden aufzugeben und „Farbe zu be-

kennen". Vgl. Voetius, de Politica Ecclesiastica II, 433: Hinc dictus Coornhertus ita constrinxit Lipsium, ut a Papistica aut Ethnico-Machiavellica — scil. religione — (quarum alterutram pectore premebat quamvis tunc Leidae conciones publicas frequentaret — d. h. in die Predigt ging! —) se liberare non potuerit. Et hanc unam putant ex causis praecipuis fuisse, cur statione Leidensi turpiter deserta hypocrisios larvam deponeret, ad partes hostiles transfugeret atque ibi Papismi professionem susciperet.

Überhaupt kann der von Lipsius vornehm abgetane „Maler" als Literat mindestens die gleiche, jedenfalls ehrenvollere Bedeutung für die allgemeine Geschichte beanspruchen, wie sein berühmter philologischer Landsmann. Der Haarlemer Kupferstecher ist vielleicht der erste und gleich fortgeschrittenste literarische Angreifer des „scheußlichen und gottlosen Dogmas vom Gewissenszwange" der Kirche, welches die Reformatoren (er nennt ausdrücklich Luther, Calvin und Mennon) nicht nur nicht beseitigt, sondern gestärkt haben. Sein kirchliches Ideal, das er in einer Schrift (gleichfalls einem Dialog) „über die Verminderung der Sekten" auseinander gesetzt hat, ist eine Art Interim, in welchem die entartete und darum zerteilte Kirche so lange zu verharren habe, bis Gott neue Apostel ausdrücklich mit der Mission ihrer Neubegründung betraue. Bis dahin — d. h. bis zum Nimmermehrstag! — sollten die Obrigkeiten alle Theologie und jede gottesdienstliche Handlung, die sich nicht auf einfache wörtliche Mitteilung der Bibel beschränke, bei Geldstrafe verbieten. Er bewährte diese Überzeugung unter den heftigsten Verfolgungen, ging nicht zum Abendmahle und hat den Heidelberger Katechismus vor den Staaten mit solchem Glück bekämpft, daß der später zu seiner Widerlegung aufgeforderte Bischof Arminius sich deren weigerte.

Von den „Enthusiasten" (Rosenkreuzern, Anabaptisten usw.), wie man die freien Gemeinden im 17. Jh. zusammenfassend nannte, scheidet unsern holländischen Rederijker seine bewußte Richtung auf klassische Bildung und biblische Ethik. Seine Wellevenskunst (neu hersg. mit umfassender Einleitung und Anmerkungen von J. ten Brink, Amst. 1860) lehnt sich an Seneca und Cicero, dessen Officien er übersetzt hat, obwohl er das Lateinische erst im 35. Jahre zu lernen begann. Er gilt als „de erste Nederlander, die den weldadigen invloet van hetgeen hij van de Wijzen der oude wereld

vernomen had tot nut van zijne medeburgers",[1]) früher sogar als der „Vater der niederländischen Poesie". Er steht literargeschichtlich in einer Reihe mit den gleichzeitigen Nürnbergern in Deutschland, in seiner Eigenschaft als Künstler mit Albrecht Dürer. In seinem Rederijker-Humanismus, seiner persönlich allegorischen Dichtung, seinem unliterarischen Beruf könnte er an Hans Sachs gemahnen, wenn sein politischer Puritanismus ihn nicht schon zu einer ganz in diesem wurzelnden dichterischen Persönlichkeit, Milton, in Beziehung brächte. Von diesem, wie von den vornehmen republikanischen Politikern seines Heimatlandes (Arminianern, Grotianern bis zu den de Witt's) trennt ihn aber wieder sein knorriges Volkstum, wie es unverkennbar schon aus dem Charakterkopf seiner Bildnisse spricht. Wir finden ihn daher in stetem Gegensatz gegen die Staaten, die er unablässig haranguiert und, wie fortan die holländische Demokratie durchaus, in der Gefolgschaft des Oraniers. Wilhelm wußte sein literarisches Talent wohl zu nutzen. Jener Aufruf des Prinzen an das Volk vom 1. Dezember 1566 „Waerschouw aen de inghesetene deser Nederlanden. Pro Lege, Rege et Grege", der den niederländischen Befreiungskrieg einleitet, ist nach dem fast noch gleichzeitigen holländischen Geschichtschreiber Bor (II, 182) von Coornhert abgefaßt. Er entwarf (1574 als Flüchtling in Cleve) eine große Rechtfertigungsschrift der Niederländer – als Wahrer der höchsten Autorität gegen die Angreifer ihrer Gesetze, Rechte und Freiheiten – an sämtliche Fürsten Europas. Auch die staatliche Publikation der Kölner Friedenskonferenzen, der sogenannten Acta Pacificationis (vgl. Mothley, Rise of the Dutch Republic. Lond. 1897, S. 817), die in Delft von 1579 an erschien, ward ihm zugeschrieben. Schon Bayle, der dies (sub Lit. G und L seines großen Artikels über Coornhert) mitteilt, weist (sub K) darauf hin, daß ohne die mächtige Hand eines geheimen Schützers unser Volkstribun seinen Feinden auf allen Seiten kaum hätte widerstehen können. 1581 protestierte er in seiner Eigenschaft als Sekretär der Stadt Haarlem gegen das damals erlassene Verbot der freien Religionsübung der Katholiken in ihrer Kirche, obschon er sie für eine „Mördergrube" erklärte. Einen Delfter Konvertiten zum reformierten Bekenntnis fuhr er dafür an: Es bleibe noch zu untersuchen, ob

---

[1]) Willem le Clerc bei ten Brink S. XLVIII.

die Religion, die er jetzt bekenne, besser sei, als die die er verlassen. Jahrelange Verantwortungen vor den Staaten und den kirchlichen Ministern waren die Folge solchen Freimuts. Es ist klar, daß Bayle, der ebenso zwischen Katholiken und Reformierten stehende réfugié in den Niederlanden, an diesem landsässigen Vorgänger besondere Freude haben mußte. Das Gegenteil erhellt natürlich bei den Geistlichen beider Kirchen. ten Brink beklagt in seiner Inleiding S. XXVI f. (und belegt es aus des redlichen Gotfried Arnolds Kirchen- und Ketzerhistorie), daß man methodisch den Absatz von Coornherts Schriften hintertrieb, sie – wie man es heute begreift – totschwieg und dadurch den Ruhm des einst so volkstümlichen Mannes endlich zu Grabe trug. Von seinem Anhang, als Coornhertistae, Coornhertani, reden beide Teile: der oben genannte Gisbert Voetius im Sinne der Minister der reformierten Kirche (P. II der Amsterdamer Ausg. v. 1766, S. 216): „Coornhertistae, quorum maledicus magister inter omnes ministro-misos, ministro-mastigas aquilifer merito cluit. Ipse semi-paganus, semi-idiota etc." folgt ein Angriff auf die oben genannte Schrift C.'s „de minuendis sectis." Im Sinne der Katholiken (nach Mitteilg. von Dr. Flörke) das „magnum opus illud Beyerlingii", wie es im 17. Jh. als eine Art Konversationslexikon angeführt wird (vgl. des Verf. Arbeit über den Ineptus Religiosus, Zs. f. deutsches Altertum XXXIII, 231). Laur. Beyerlinck, Canonicus zu Antwerpen, der Fortsetzer von des Amsterdamers Opmerus Opus Chronographicum orbis universi (s. a. 1589/90, S. 178) denunziert Coornhert nicht bloß als „omnium paene censor" et „callidus excusso populum suspendere naso" (aus Persius Sat. I, 118), d. h. als gefährlichen Volksaufklärer und -Aufwiegler; sondern auch als einen der ersten – Puristen macht er ihn namhaft, der seinen Haß gegen Rom auch auf die lateinischen Fremdwörter erstreckte und seinen Anhängern den „Coornhertanis" vererbte: „Quippe qui Batavici idiomatis nitorem est prosecutus tantâ vigilantiâ, ut nonnulli eius sectatores tantum abhoreant à verbis quae à Latino fonte suam ducere originem videntur, quantum à fabis olim Pytagoraei".

Den äußeren Anlaß zu Coornhert's demagogisch-literarischer Laufbahn hat schon die kurze biographische Skizze am Schlusse unseres Aufsatzes angedeutet. Das Mädchen aus dem Volke, das er gegen den Willen seiner geld- und bürgerstolzen Mutter – der

rijke echtgenote eens lakenhandelaars (ten Brink, S. XLIII) – ehelichte, war noch dazu die Schwester einer Maitresse des Grafen Reynoudt von Brederode, des Vaters jenes auch aus Schillers Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande (Goedeke VII, 265 ff.) bekannten Grafen Hendrick v. Brederode. Bayle weiß von ihr zu berichten, daß sie, als ihr Mann 1566 im Haag von den Spaniern auf den Hals gefangen gesetzt wurde, in die Pesthäuser lief, um auf diese Weise mit ihm sterben zu können: „qu'il la gronda séverèment de cette conduite et lui commanda de s'en abstenir et d'attendre patiemment les dispositions de la Providence". Ein Brief Coornherts nach ihrem Tode an seinen poetischen Freund Hendrik Laurensen Spieghel (bei ten Brink, S. XLIV) bezeugt in ebenso schlichten wie herzlichen Worten das Glück seiner Ehe. Spieghel und der Ritter Hooft haben ihm poetische Ehrenmale gesetzt: Spieghel auf seinem Grabe in der großen Kirche zu Gouda, Hooft unter dem erwähnten Kupferstich als dem „Unersättlichen in Freiheit und Wissenschaft".

Nachträge zur Geschichte der Julian-Dichtungen.

I. Von

Robert F. Arnold (Wien).

Zu Richard Försters Untersuchung über „Kaiser Julian in Sage und Dichtung“ (Studien V, 1–120), die uns wünschen läßt, dem trefflichen Altphilologen bald wieder auf gleich ergiebigem Streifzuge in unser Gebiet zu begegnen, seien im nachstehenden einige literargeschichtliche Tatsachen nachgetragen (vgl. auch V, 271), derart beziffert, daß sie ohne weiteres in die von Förster aufgewiesene Entwicklungsreihe eingefügt werden können.

22a. Die 1735 bei Wolffg. Deer in Leipzig erschienene 205. „Entrevue“ von David Faßmanns (1683–1744) vielgelesenen und für die Interessen des damaligen deutschen Durchschnittspublikums höchst charakteristischen „Gesprächen in dem Reiche derer Todten“ [1]) (1718–1740) spielt sich nach den steifleinenen Worten des Titels ab „Zwischen Dem Kayser Marco Aureliano Antonino, Sonst der Philosophus zugenannt, Und Dem Kayser Juliano, Welcher aus einem Christen wieder ein Heyde worden, Worinnen beyder grossen Kayser eines Theils Ruhm-würdiges, andern Theils aber lasterhaftes Leben enthalten“ usw. Die 206. Fortsetzung des Riesenwerkes (ebenf. 1735 erschienen) beendet das Gespräch „Zwischen Dem frommen und löblichen Römischen Kayser, Marco Aurelio

[1]) Vgl. über die ganze Gattung, deren Geschichte ich vorbereite, meinen „Deutschen Philhellenismus“ (Euphorion, 2. Erg.-Heft 1896, S. 79) und meine „Geschichte der deutschen Polenliteratur“ (1900), S. 17, 36f., 44, sowie die Literaturangaben daselbst.

Antonino, Sonst der Philosophus zugenannt, Und Dem, zwar ebenfalls grossen, aber gottlosen, Römischen Kayser, Juliano, Der, wegen seines Abfalls vom Christenthum, den Beynamen Apostata bekommen". In der erstgenannten „Entrevue" erzählt Marc Aurel, in der folgenden Julian sein Leben. Von welchem Standpunkt der Verfasser die beiden Kaiser sieht, sprechen die angeführten Titel deutlich genug aus; übrigens weichen die beiden Totengespräche in nichts von der a. a. O. ausführlich charakterisierten Art Faßmanns ab. Der zur 206. Entrevue gehörige Kupferstich stellt den vom Blitz getroffenen Neubau des Tempels in Jerusalem dar; eine Hand hält aus den Wolken das Spruchband „Es wird nichts daraus", und unter dem Bilde stehen die Verse:

Der Julianus war zwar wohl ein groser Kayser,
Erwiese Christo auch im Anfang Göttlich Ehr,
Allein er wurde nicht wie sichs gebührte weiser,
Dieweil er fluchete auf derer Christen Lehr.

Faßmann hat die Totengespräche schon während ihres Erscheinens durch Paginierung und dergleichen in dicke Bände (15 im ganzen) zusammengefaßt; unsere beiden finden sich im 13. Bd., S. 1019 – 1106 und 1107 – 1199. In einem 16. Band der eine Art Universalhistorie, die Summarien aller 240 Entrevuen und ein ungeheures Generalregister erhält, kommt er S. 218 kurz noch einmal auf Julian zu sprechen: „Er war Constantini Magni Bruders Sohn, und that denen Christen alles nur erdenckliche Hertzeleid an, würde es auch, sonder allem Zweiffel, noch weit ärger gemachet haben, wann nicht GOtt die Christenheit von diesem Monstro, nach einer zwey-jährigen Regierung, wieder befreyet hätte. Er ward, in dem Krieg wider die Perser, mit einem Pfeil verwundet, an welcher Blessur er sterben, und seine rasende gottlose Seele dahin schicken muste, wohin sie billig gehörte, nemlich zu dem Teuffel in die Hölle. Alles dieses findet der Leser mit weit mehrern Umständen in der zweyhundert und sechsten Entrevüe, wo dieser gottlose Kayser aufgeführet ist."

22b. Die zahlreichen Stellen, an denen sich Voltaire (vgl. Förster a. a. O., S. 39) über den ihm natürlich sympatischen Kaiser äußert, verzeichnet der 51. Band (1885) der großen Ausgabe von Garnier frères, S. 559 ff. Ich hebe nur den Abschnitt „Apostat" aus den „Questions sur l'Encyclopédie" (1770; bei Garnier XVII, 316 – 321) hervor, der gegen La Bléterie (vgl. Förster a. a. O.)

polemisiert und beiläufig auch den Schluß der von Förster S. 3 angeführten Verse des Prudentius elegant überträgt:

Fameux par ses vertus, par ses lois, par la guerre,
Il méconnut son Dieu, mais il servit la terre.

Wie von Klopstock und Rivarol, ist Friedrich der Große auch von Voltaire mit Julian in Verbindung gebracht worden, vgl. Garnier X, 305 (1736) und XXXVI, 88; ich setze die letzte, sehr bezeichnende Stelle (aus einem Briefe vom 3. August 1741) bei:

...J'aime mieux[1]) Jordan, qui s'allie
Avec certain Anglais impie[2])
Contre l'idole des dévots,
Contre ce monstre atrabilaire,
De qui les fripons savent faire
Un engin pour prendre les sots.

Autrefois Julien le sage,
Plein d'esprit, d'art, et de courage
Jusqu'en son temple l'a vaincu;
Ce philosophe sur le trône,
Unissant Thémis et Bellone,
L'eût détruit s'il avait vécu.

Achevez cet heureux ouvrage,
Brisez ce honteux esclavage
Qui tient les humains enchaînés,
Et, dans votre noble colère,
Avec Jordan le secrétaire,
Détruisez l'idole, et vivez...

Die Hs. 14780 der Wiener Hofbibliothek enthält S. 18 ff. ein antipreußisches Gedicht „Das betrangte Sachsen“ (1762), in dem Julians Ende dem König als Warnung vorgehalten wird.

24 a. In dem Karlsruher Taschenbuch „Rheinblüten“ auf 1824 steht S. 51 – 71 ein episches Gedicht in Hans Sachsischen Knüttelreimen „Aus einer Geschichte des Kaisers Juliano Apostata. Ein Fragment“ von Ludwig Robert (vgl. Grundriß III[1], 424 ff.), unverändert wieder abgedruckt in Roberts „Schriften“ I (1838), 166 – 179. Julian wendet sich an einen zwar zauberkundigen, aber frommen Eremiten, um mit dessen Hilfe das Christentum zu vernichten; der Einsiedler sucht durch Erzählung seines eigenen, von Sünde zum Glauben führenden Lebenslaufs den Kaiser zu bekehren: erfolglos. Ohne irgendwelchen Abschluß bricht die mühsam nach dem naiven Tone und Geiste der Romantik, zumal der jüngeren, strebende Legende mitten in einem Satz, mitten in einem Verse ab. Die Anfangszeilen geben einen genügenden Begriff.

– – – – – – – –
– – – – – – – –
Und dennoch meinte der Apostat,
Er könnte des Evangeliums Saat,

---

[1]) Als den in der vorangehenden Strofe ironisierten Kardinal Fleury. – Jordan der Bibliothekar des Königs. [2]) Gemeint ist Matthew Tindal.

Die seinem Heidensinn mißfiel,
Ausreuten bald mit Stumpf und Stiel.
Die Lügengötzen dacht er zu retten,
Die Zeit an den Olympus zu ketten:
Er wollte den neuen Morgenstern
In der Pandora Kasten sperr'n,
Das Wort und die Schrift in Lethe versenken
Und die erfüllte Verheißung – noch lenken. –
Doch jemehr er rechts und links auch wehrt,
Jemehr ging alles ihm verkehrt.
Es hatte der Herr an hellen Tagen
Der Wahrheit Feind mit Blindheit geschlagen.
Was halfen ihm seine Söldnerheere,
Die Heuchelgüte, die falsche Lehre,
Die Prätorianer und die Sophisten? –
Es stärkte den Mut und den Glauben der Christen! –

37a. Unzugänglich ist mir Rudolf Stegmanns Drama „Julian der Abtrünnige“ (wo?) 1882.

37b. Am 12. April 1885 wurde im Prager (tschechischen) Nationaltheater das fünfaktige Drama „Julian Apostata“ von Jaroslav Vrchlický (Pseudonym für Emil Bohuš Frida) zum erstenmal aufgeführt, 1888 als Band seiner „Dramatická díla“ (Prag) gedruckt; meines Wissens bisher nicht ins Deutsche übertragen. Es ist in Prosa geschrieben, spielt zwischen 361 und 363, beginnt mit antichristlichen Maßregeln des von Basilius vergeblich gewarnten Julian (Akt I), führt die Fäden einer Liebeshandlung durch die Staatsaktion (Akt II, III), versetzt uns von Konstantinopel nach Antiochia (Akt IV) und (Akt V) in die Nähe Ktesiphons, wo Julian, im Kampfe verwundet, durch die Christin Zoe vergiftet wird. Das berühmte „Du hast gesiegt, Galiläer“ legt Vrchlický nicht dem Kaiser, sondern Zoe in den Mund.

39a. Der Verfasserin von „Zwischen zwei Welten. Eine Weltanschauung im dramatischen Bilde. 5 Akte. Freiburg i. B. 1901“, Gertrud Prellwitz, schwebte bei ihrem Kaiser „Heliodor“ offenbar die Gestalt Julians vor.

41a. Mereškovskijs Roman ist nicht nur ins Deutsche und Spanische, sondern auch (The death of the Gods, London 1901) ins Englische übersetzt worden. – Vgl. auch Artur Luther, Eine Romantrilogie: Literarisches Echo 1905, VII, 1232 ff.

II. Von

Karl Kipka (Breslau).

An weiterer Julianliteratur fand ich außer der Spur einer größeren englischen Dichtung aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, die ich fürs erste nicht weiter zu verfolgen vermag, noch einige anonyme Werke:

1. Apostate; or Atlantis destroyed: a tragedy in five acts. London 1814. (Verfasser ist der Novellist John Galt, 1779 – 1839; vgl. über ihn Dict. of Nat. Biogr. XX, 388 – 392.)

2. Julian: a tragedy. Philadelphia 1831. (Verfasser ist der amerikanische Staatsmann Charles Jared Ingersoll, 1782—1862; vgl. über ihn Chambers's Encyclopaedia IV, 141.)

3. Julian; or scenes in Judea. By .... Boston 1840. (Verfasser ist der amerikanische Geistliche und Novellist Ware, Rev. William, A. M., 1797 – 1852.) – Halkett u. Laing, Dict. of the anonymous and pseudon. Lit. of Great Britain verzeichnet eine spätere Auflage mit gleichem Titel, By the author of Letters from Palmyra and Rome, London u. Edinburgh 1860. 8° Pp. 448.

Vgl. zu 1 – 3: Cushing, Anonyms, Cambridge 1889, und Cushing, Initials and Pseudonyms, London 1886, 1. serie, bez. S. 434, 465, 583.

Nicht den Apostaten behandelt, wie ich zunächst dachte, die Tragödie „Julian“ der Mrs. Mary Russel Mitford (1823). Der Held ist Julian, Sohn des Herzogs von Melfi, Regenten von Sizilien. (Vgl. Morgenblätter für gebildete Stände 1823, Nr. 131, Korrespondenznachrichten aus England.)

Quérard, Supercheries littéraires III, 1076 verzeichnet: Julien, ou le Triomphe de la vérité sur l'erreur. (Par Jean-Charles-Vincent Bette d'Étienville.) Paris, 2 vols. 12°. (Über den Verfasser siehe Firmin Didot-Hoefer, Nouv. Biogr. Générale XV, 846.) – Zweifelhaft erscheint, ob das folgende ebenda angeführte Werk hierhergehört: Julien, ou le Prêtre. (Par M. Blaze, notaire à Avignon.) Paris, an XIII – 1805, 2 vols. 8°.

Passano, Dizionario di opere anonime e pseudonime, Ancona 1887 verzeichnet:

Giuliano, tragedia (del dott. Filippo Uberti) Verona, Tipogr. Moroni, 1814. 8°.

Weitgehenden Einfluß auf die allgemeine Auffassung der Persönlichkeit Julians scheint das Werk des Rev. Samuel Johnson (1649 bis 1703, rector of Corrington, chaplain to Lord Russel; vgl. Cushing, Anonyms S. 344) ausgeübt zu haben:

Julian the Apostate, or an account of his life and the primitive christians behaviour towards him . . .« London 1682, 8° und in den »Werken« des Verfassers, London 1710 und 1773, in-fol.

Diese Schrift des republikanisch gesinnten Geistlichen spielte eine politische Rolle und erregte einen heißen Streit zwischen Whigs und Tories. »Johnson in his 'Julian the Apostate' made popery a modern paganism, portrayed the Duke of York (nachmaligen Jakob II.) in the character of Julian (den Vergleich gibt Macaulay, Hist. of England II, 337, Tauchnitz ed. wieder), and boldly argued, on constitutional grounds, against unconstitutional obedience. Hickes replied in his 'Jovian' (1683), upon which Johnson printed in the same year and entered at Stationer's Hall a tract on 'Julian's Arts and Methods, to undermine and extirpate Christianity', with special answers to Hickes and the writer of 'Constantius the Apostate' (1683). The discovery of the Rye House plot, followed by the committal of Russell to the Tower, made this tract inoportune; Johnson suppressed it, and it was not actually published till 1689, with a second edition of the original 'Julian'.« (Dict. of Nat. Biogr.)

Französische Übersetzungen des Werkes führt Brunet, Manuel du Libraire III, 597f. an:

Julien l'Apostat, ou abrégé de sa vie . . . . avec une comparaison du papisme et du paganisme, et une autre idée du papisme, avec petit traité de l'Antechrist, traduit de l'anglais (de Johnson). Ohne Druckort 1688, 12°, 296 S. (Brunet bemerkt dazu: Diatribe contre l'Église catholique, et surtout contre Louis XIV, à l'occasion des persécutions suscitées aux protestants en France. Les libraires qui avaient le fonds de ce petit livre en changèrent plusieurs fois le titre; voilà pourquoi on rencontre des exemplaires sous les différents intitulés suivants:)

1. La Peste du genre humain, ou la vie de Julien l'apostat mise en parallèle avec cette de Louis XIV. Cologne, Pierre Marteau (Hollande). — La préface a été supprimée, et l'on a réimpr. le titre et le premier f. du texte.

2. La vie de Julien l'apostat mise en parallèle . . . . 1700; dans ces derniers exemplaires on a rétabli l'avertissement.

Der französische Romantiker Charles Nodier hat dieser Schrift den Artikel XIV seiner „Mélanges tirés d'une petite bibliothèque ou variétés littéraires et philosophiques" Paris 1829, 8°, gewidmet.

Doorninck, Bibliothek van Nederlandsche Anonymen en Pseudonymen verzeichnet auch eine holländische Übersetzung: Julianus den Apostaat, of kort begrijp van zijn Leven ... Met een vergelijking van het Pausdom en het Heidendom .... Uit het Engelsch vertaald. Tot Vrystadt 1688, 4°.

Henry Fieldings „Journey from this World to the Next" erschien in anonymer französischer Übersetzung:

Julien l'Apostat, ou voyage dans l'autre monde, par M***, Reims, Cazin 1784, 18°. (Vgl. Barbier, Dict. des ouvr. anon. II.) Quérard, Superch. litt. III, 1076 b führt aus „France littéraire" 1769, II, 329 noch eine französische Übersetzung gleichen Titels von Kauffmann 1768, 12°, eine 2. Ausgabe von 1771, und eine dritte ohne Jahr aus Genf an.

Ohne über die Bedeutung der Werke urteilen zu können, möchte ich noch folgende Übersetzungen (zu S. 39) anführen:

Julianus, Flavius Claudius. Les Césars ... traduits du Grec ... Heydelberg 1660 (Übersetzer Spanheim, Ezechiel). — Julianus F. C., Spottschrift, Die Kaiser. Aus dem Griechischen, Halle 1788. Übersetzer Bardili, Chph. Gfr. (Hoff). — Anscheinend die erste magyarische Ausgabe der Werke Julians ist: Julianus. A czászárok. Irta görög nyelven a második Juliánus czászár. Meg magyarázta Kresznericz Ferencz (Über den Herausgeber siehe Wurzbach, Biogr. Lex. des Kaisertums Österreich XIII, 203). Posonyban és Pésten, 1806. Füsküti Landerer Mihály.

Szamos, a szóvey kóze nyomott rézmetszetü érem-ábrával. — Dobrowsky 1889. — Sonst scheint Julian in der magyarischen Literatur zu fehlen.

Leben und Wunder der Heiligen im Mittelalter.

Von

Peter Toldo (Turin).[1]

IX. Eindrücke der Heiligen.

Es gibt mehrere Heilige, die auf dem Boden, auf dem härtesten Felsen, ja selbst auf der Wasserfläche Fußspuren hinterlassen, so beispielsweise die hl. Juliane, eine Turiner Matrone (13. Febr. 9. Jahrh.) auf Marmor. Der hl. Franz von Paula (2. April, Boll., 15. Jahrh.) „pedum vestigia petrae imprimit." Das gleiche Wunder erneuert der hl. Adalbert, Bischof von Prag (23. April, Boll.). Der hl. Medardus, Bischof von Noyon (8. Juni, Boll., 6. Jahrh.) besteigt einen Felsen und hinterläßt dort seine Spuren, als er genau die Grenzlinie zwischen zwei bäuerlichen Gütern feststellen will. Der hl. Gerhard, ein deutscher Bischof (24. Sept., Fleur des Boll.) hinterläßt, nachdem er in der Donau ertränkt worden war, Blutspuren, die das Flußwasser sieben Jahre lang nicht verwischen kann. Die hl. Barbara, eine toskanische Jungfrau, schnitzt durch bloße Berührung mit dem Finger auf einem Felsen ein Kreuz (4. Dez., Fleur des Boll., 3. Jahrh.). Der polnische heilige Hyacinthus (16. Aug., Boll., 13. Jahrh.) läßt beim Durchschreiten des Dnieper seine Fußspuren zurück, die nach der Erzählung seines Biographen noch heute im Strome zu sehen sind und tatsächlich der Weg des hl. Hyacinthus genannt werden.

Noch in unseren Tagen, lehrt uns Mr. Sébillot, werden in Großbritannien die Fußspuren des hl. Cast und des hl. Cieux gezeigt (Siehe Revue de l'hist. des rel. 1885, S. 49 ff.). Der

[1]) Vgl. Studien IV, 49f. – Die Übersetzung ist von Frau Elise Striemer aus der französischen Niederschrift Herrn Professors Toldo hergestellt.

Beichtvater St. Rochus (16. Aug., Boll., 14. Jahrh.) gräbt das Kreuzeszeichen der Stirn eines Kardinals ein und dieses nur mit einem seiner Finger geprägte Zeichen bleibt während dessen ganzen Lebensdauer unverlöscht. Die hl. Léocada, eine Jungfrau von Toledo (9. Dez., Voragine, Fleur des Boll., 7. Jahrh.) drückt auch nur mit dem Finger das Erlösungszeichen auf einen Stein. Der hl. Ludwig Bertanus führt dasselbe Wunder, aber auf einem Baume (9. Okt., Boll., 16. Jahrh.) aus und braucht zu diesem Zweck nur die Arme auszustrecken.

Der selige Heinrich Suso von Ulm (25. Jan., Boll., 14. Jahrh.) ritzte Jesus Namen auf seine Brust; dieses Zeichen drang dem Anschein nach bis an sein Herz, denn da seine Brust durchsichtig geworden war, konnte man wie durch eine Glasscheibe sein Herz erblicken, geschmückt mit dem Namen des Heilands, der von kostbaren Steinen funkelte, mit einem Kreuze geziert und von strahlendem Glanze erleuchtet war. Die Jungfrau sel. Margaretha von Civitavecchia (13. April, Boll., 13. Jahrh.) bietet nach ihrem Tode einen seltsamen Anblick, denn man findet auf ihrem Herzen „tresque statim lapides, quasi sculpti globi, mespilorum magnitudine – in quibus imagunculae quaedam, Christi navitatem cum beata Virgine ac praesepe, nec non S. Josephum, cum alba columba repraesentates inspiciebatur.“ Ein Kreuzeszeichen der hl. Klara (siehe Fioretti des hl. Franziskus) genügt, einer Menge Brote dieses Erlösungszeichen aufzuprägen.

Der Abdruck der Füße der hl. Jungfrau findet sich in der spanischen Literatur öfters erwähnt. (Siehe Revue de l'histoire des relig. 1891, S. 320). Nach den zuverlässigsten Überlieferungen ließ Jesus bei seiner Himmelfahrt auf dem Erdboden göttliche Fußspuren zurück. Der hl. Hieronimus bestätigt, daß man sie zu seiner Zeit noch sah und der ehrwürdige Beda wiederholt dieselbe Tatsache. Eine gleichfalls sehr verbreitete Überlieferung spricht von den in einen Felsen eingedrückten Fußspuren der Maria Magdalena (22. Juli, Boll.) und auch in den indischen Mythen sind diese zurückgelassenen Zeichen der Göttlichkeit sehr häufig.

In der Geschichte der sieben Brahmanen des Harivansa (Siehe Lévêque, S. 220) wird von den noch sichtbaren Spuren ihrer Füße auf den Abhängen des Berges Kalandjara erzählt und Mr. Sénart fügt in seiner Buddhalegende (S. 365) hinzu „Par tous pays

l'illusion populaire, aidée sans doute quelquefois par des supercheries, dont le souvenir s'est perdu, s'est plu à retrouver empreinte dans le roc, en des lieux spécialement révérés, la trace des pas d'un héros épique ou religieux.“ Lucian spottet in seiner voyage merveilleux (siehe d. Übersetzung Manzi, Losanna, 1819, I, 46) über die ungeheuer großen von Herkules und Bacchus auf der Erde zurückgelassenen Spuren.

In der Rgya (Übers. Foucaux, Paris 1848, S. 21) wird von den Fußtapfen des Mâtañga gesprochen; in dem Râdjatarangînî (Übers. Troyer, S. 27), sieht man auf dem Bug eines Pferdes den von der Tochter des Schlangenkönigs hinterlassenen Eindruck der Hand und wird von den Kniespuren eines Seligen auf einem Felsen erzählt (S. 37). Dieselbe Legende wird in der Lalita Vistara (Übers. Ed. Foucaux, Annales des Musée Guimet 1884, S. 20) erzählt.

Die indische, auf Erden verweilende Gottheit hat besondere Zeichen auf ihrem Körper. Im Bhâgavata Purâna (Übers. Burnouf I, 24, 78, 85) wird von den Füßen des Hari als von Lotusblumen gesprochen; man dürstet danach in sein Herz den Lotos von den Füßen Vischnus einzuschließen und fügt hinzu: „Celui dont les pieds portent l'image du lotus, de la foudre, de l'aiguillon et de étendart, qui laissaient sur mon corps l'empreinte de la beauté.“

In der rechten Hand Prîthus, bemerkt man nach dem Bhâgarata Purâna (Übers. Burnouf, II, 80) das Zeichen des Gottes mit der Keule in der Hand und dem Lotus unter der Fußsohle. Rĭchabha trug bei der Geburt die für Bhagavat bezeichnenden Merkmale (ebenda, S. 185).

In den Überlieferungen des Hauses Karl des Großen erscheinen gleichfalls besondere den Heiligen zugeschriebene Zeichen. Nach M. G. Paris (Histoire poétique etc. éd. 1865, S. 220) legte man allen Familienmitgliedern Karl des Großen ein besonderes Merkmal, ein Kennzeichen auf der rechten Schulter bei.

X. Die Götzenbilder.

Die christlichen Heiligen sind, wie nach dem „Evangelium infantiae Salvatoris“ der Jesusknabe selbst, erklärte Feinde des Götzendienstes und verabscheuen besonders die Götzenbilder. Durch ihre übernatürlichen Mittel zerschmettern, vernichten, vertreiben sie alle diese Zeichen menschlichen Aberglaubens und

die neue Kirche erhebt sich inmitten der Trümmer heidnischer Tempel. Eine sehr alte, im Speculum hist. (7) wiederholte Legende zeigt uns die Götzenbilder, wie sie bei der Annäherung Jesu einstürzen; im Leben mehrerer Heiligen, besonders auch der Märtyrer findet sich das gleiche Wunder. Die im Apollotempel aufgebahrte hl. Martine in Rom (1. Jan., Boll.) erregt ein Erdbeben, das den Tempel stürzt und Viele unter den Trümmern begräbt. Der im Götzenbilde Apollos weilende Teufel flieht darauf erschreckt „per aerem clamans et stridens.“ Das Götzenbild des Artemidor ist gleichfalls zum Aufenthalt des Teufels gewählt, der in Gegenwart der Seligen daraus entflieht und zum Teil den königlichen Purpur verbrennt. Der hl. Potitus (13. Jan., Boll.) von Sardinien zerschmettert einen Tempel und stürzt die Götterbilder; der hl. Viventius, ein Franzose (23. Jan., Boll.) braucht nur mit seinem Gewand ein Götzenbild zu berühren, um den flammensprühenden, laut schreienden Teufel daraus zu vertreiben. Der römische Beichtiger und Priester, der hl. Felix (14. Januar, Boll.), ist außer durch die Fähigkeit die Teufel aus Götzenbildern zu verjagen, durch seinen dem Apollo gespielten Streich bekannt. Er stellt sich vor das Bildnis, das gewöhnlich auf alle an dasselbe gerichteten Fragen leidlich antwortete und verlangt von ihm, es solle den in seiner Hand verschlossenen Gegenstand nennen „clausa manu“. Doch der heidnische Gott oder vielmehr der Teufel ahnt nicht einmal, was der Heilige so sorgfältig verborgen hält und obgleich er Stillschweigen bewahren soll, zeigt dieser, was er so sorgsam barg – einen einfachen Zettel „in quo erat scriptura orationis dominicae“ der des Teufels Niederlage verursacht.

Eine sehr kenntliche Niederlage bereiten diese ersten Christen den Göttern des Olymps und dem Teufel des Christentums. Für sie fließen Apollo und Satan – denn vor allen verabscheut man Apollo, mehr als Jupiter und Venus – fast zusammen und der Gott des Lichtes und des Lebens wird von ihnen oft mit den Geistern der Finsternis verwechselt. Diese Verworrenheit zwischen Heidentum und christlicher Hölle, auch in Dantes Epos ersichtlich, ist einer der bezeichnendsten Züge für den naiven Glauben dieser ersten Jahrhunderte. Im Verfolg unseres kurzen Überblicks sehen wir den hl. Ephisius, einen sardinischen Märtyrer (15. Jan., Boll.) heidnische Bildnisse und den Tempel des Apollo stürzen, unter dem Rufe „Pereas tu et dii tui et omnes, qui illos colunt“ eine grausame

Strafe, welche die Auffassung, die einzelne Selige der ersten Jahrhunderte von ihrer Sendung gegen die Heiden hatten, klar macht. Bekehren oder vernichten, das war der, ohne große Unterschiede, immer wiederholte Grundsatz einer uns wohlbekannten, nicht fern liegenden Epoche. Der hl. Alexander von Konstantinopel (15. Jan., Boll.), die hl. Prisca von Rom (24. Jan., Boll.), sowie die hl. Dorothea (5. Febr., Boll.), der hl. Védastus (6. Febr., Boll.), der umbrische hl. Rainaldus (9. Febr., Boll.), der hl. Ananias (24. Febr., Boll.), der hl. Porphirius (26. Febr., Boll.), der hl. Patricius (17. März, Boll., 7. Jahrh.), der hl. Georg von Palästina (23. April, Boll.), der hl. Markus, Bischof von Campanien (28. April, Boll.), der hl. Anthimus, ein italienischer Märtyrer (11. Mai, Boll.), die hl. Gliceria von Frankreich (2. Mai, Boll.), die „precibus statuam jovis comminuit“, der hl. Erasmus (2. Juni, Boll.), der hl. Bartin (5. Sept., Boll.), der hl. Hermion (4. Sept., Boll.), der hl. Spìridion (14. Dez., Fleur des Boll.), der hl. Fronton (25. Okt., Boll.), der hl. Benignus (1. Nov., Boll.) und viele andere noch stürzen, kraft ihrer Gebete, die Bildnisse der olympischen Götter in den Staub. Die hl. Susanne (11. Aug., Fleur des Boll., 3. Jahrh.), zeigt, als sie plötzlich die Bildsäule Jupiters verschwinden läßt, damit ein noch größeres Wunder: der Teufel flieht vor der göttlichen Macht, die Finsternis schwindet vor dem Tageslicht. Im allgemeinen, das ist festzuhalten, ist Apollo die dem Zorn der Heiligen am meisten ausgesetzte Gottheit. Der hl. Bischof Babilus (24. Jan., Boll.) verbrennt beim Beten, wie die Buddhisten sagen würden, kraft seiner Gedanken, den Apollotempel; die seligen Italiener Faustinus und Jovitus verweigern, vor eine Sonnenstatue geführt, nicht nur ihre Huldigung, sondern sie schwärzen und verbrennen dieses Götzenbild durch Anrufen des wahren Gottes (15. Febr., Boll.). Zu den Heiligen, die das Marsbildnis mehr verachten, gehört der spanische Märtyrer Leo. Ein Hauch von ihm genügt, um es in den Staub zu stürzen (1. März, Boll.). Gleich dem glühendsten Gebet vermag der Atem der Heiligen, Götzenbilder und sogar Tempel niederzureißen, wie wir bei dem schon genannten hl. Anthimus und dem hl. Felix sehen. Der hl. Anthimus, sowie der hl. Calogerus stürzen die Apollostatue. Leicht verständlich ist, daß solche Wunder in Italien und Griechenland am häufigsten geschehen, Ländern, in denen das Heidentum den Göttern die

glänzendsten Tempel errichtet hatte und sie am hartnäckigsten verteidigte. Es erscheinen neben diesen allgemeinen Fällen auch solche, wo zur einfachen Zerstörung des Götzenbildes noch andere Wunder hinzutreten. Der hl. Walaricus, ein Franzose (1. April, Boll., 6. Jahrh.) gibt sich nicht einmal selbst die Mühe, das Götzenbild einer Gottheit anzugreifen. Er überträgt einem Kinde die Aufgabe, wodurch ein neuer Zug in diese Wundergeschichte kommt. Einmal zeigt sich uns des Heiligen Fähigkeit der Machtübertragung, zum anderen sehen wir einen Koloß durch ein Kind gestürzt: Goliath und David. Der hl. Procopius verändert die Zerstörung der Götzen dahin, daß er sie in Wasser verwandelt und der hl. Appolinarius von Ravenna hindert sogar das Götzenbild des Serapis an der Wunderverrichtung und übt sie selbst aus (23. Juli, Boll.). Der hl. Felix von Rom (30. Aug., Boll.), dessen Hauch die Denkmäler des Heidentums niederreißt, befiehlt einmal, um sich nicht immer desselben Mittels zu bedienen, einem Baume, sich zu entwurzeln und auf einen heidnischen Tempel niederzustürzen. Gesagt, getan: der Baum verläßt den Erdboden, bearbeitet nach Kräften die Wohnung der Olympier, die bald unter den furchtbaren, starken Schlägen zusammenbricht. Der hl. Simplicius (24. Juni, Boll.) und der hl. Martin, Bischof von Tours (11. Nov., Fleur des Boll., 4. Jahrh.) schlagen die Götzenbilder oder was sie dafür halten, mit Unbeweglichkeit. So streckt der erstere, als er die Göttin Berecintia von ihren Verehrern auf einem Siegeswagen dahertragen sieht, nur die Hand aus, um den Wagen zum Stehen zu bringen und die Göttin der Lächerlichkeit auszusetzen. Der hl. Martin begeht wirklich einen Mißgriff: er versetzt einen Leichenzug in Unbeweglichkeit, da er ihn für eine heidnische Prozession hält. Doch ein mildernder Umstand spricht für diesen Fehlgriff, denn handelt es sich auch nicht um eine heidnische Gottheit, so hatte der Heilige es hier doch mit Heiden zu tun und auch der Tote gehört der verdammten Religion an. Dieser selbe Heilige befiehlt, als er einen Götzentempel stürzen will, denen, die über ihn wachen, einzuschlafen. Diese entschlummernden Wächter von Tempeln, Götzenbildern und Gräbern erinnern an den berühmten Vorgang beim Tode des Heilands.

XI. Die Allgegenwart.[1])

Die Allgegenwart des hl. Antonius ist sprichwörtlich geworden. Diesem guten Heiligen wurde, wie dem hl. Ambrosius (siehe 13. Juni, Boll.) von Gott die Macht verliehen, gleichzeitig an verschiedenen Orten zu verweilen, was die Gläubigen mit vollem Recht in Erstaunen versetzte. Verschiedene Legenden waren eine Folge dieses Privilegs, so daß er beispielsweise in seinem Kloster sang, während er anderswo zur selben Zeit predigte oder, daß die Mönche sich seiner Gegenwart freuten, während ein Engel ihn nach Lissabon trug. In der Geschichte des Buddhismus tauchen für dieses Wunder gleichfalls einige Belege auf.

So besucht Siddhârtha zu gleicher Zeit fünfhundert Wohnungen, um nur ein Beispiel aus einer Reihe dieser Legenden von der wunderbaren Allgegenwart zu nennen. Mâjâ scheint gleichzeitig die fünfhundert für sie von den devas errichteten Paläste zu bewohnen und jeder von ihnen hält sich durch seine Gegenwart für allein bevorzugt; als Bodhisatta im Schoße der Mutter den Besuch der Götter empfängt, glaubt jeder durch Anrede und Mienenspiel besonders geehrt zu werden; auf die Suche nach den Brahmanen geschickt, bemerkt die Magd Sujatâs, Bodhisatta der Reihe nach an allen Punkten des Horizonts. Diese Beispiele wunderbarer Vervielfältigung finden sich auch häufig in den Legenden von Krishna, der gleichzeitig bei jeder seiner Schäferinnen, bei jeder seiner Frauen ist. (Sénart, Histoire du Buddha, S. 290 ff.)[2])

Diese Legende steht im Zusammenhang mit der Lehre von Gottes Allgegenwart und dem Grundsatz, daß er auf die Erde niedersteigt und gleichzeitig im Himmel herrscht.

XII. Umgestaltungen. Verwandlungen.

Der hl. Odilo eröffnet den Reigen dieser Art von Wundern (1. Jan., Boll.) mit der Wiederherstellung einer kostbaren, von einem seiner Mönche unbesonnener Weise zerbrochenen Vase Kaiser

---

[1]) Über die Allgegenwart des hl. Antonius sehe man: Enrico Salvagnini, Sant'Antonio di Padova e i suoi tempi, Torino 1887, S. 107. [2]) Der Rgya (übers. v. Foucaux, S. 65) handelt außer von der Allgegenwart Buddhas auch von der Mâya Dêva's (ebenda S. 277, 280 ff.).

Heinrichs. Einen komischen Beigeschmack erhält dieses Wunder dadurch, daß der Heilige, nach Wiederherstellung der Vase, den Mönchen vorwirft, sie hätten von den Scherben nur geträumt. St. Simeon der Stylit (5. Jan., Boll., 5. Jahrh.) dagegen macht uns mit einer Verwandlung bekannt. Sein Körper wimmelte bekanntlich von Würmern, deren einer sich in der Hand des ihn aufhebenden Königs in einen kostbaren Edelstein verwandelte. Der belgische hl. Gerlach (ebenda 12. Jahrh.) verwandelt einer Frau zur Strafe den Staub seines Grabes in Blut, und im Leben des hl. Melanus vom rhedodensischen Episkopat (6. Jan., Boll., 6. Jahrh.) sieht man Lebensmittel sich zu Schlangen umformen. Die hl. Gudila von Brüssel (8. Jan., Boll., 7. Jahrh.) versagte sich Schuhwerk, sieht aber eines Tages auf ihren Füßen eine seltsame Haut entstehen. In der patula des hl. Bernone, des Abtes von Cluny (13. Jan., Boll., 10. Jahrh.) gestalten sich die micae zu Perlen. Im Leben des hl. Vincenz (22. Jan., Boll.) sieht man testulis in flores mutati, und der Wein, mit dem zu Diocletians (ebenda) Zeiten die spanischen Märtyrer gebadet werden, verwandelt sich in Blut. Der hl. Johannes, Almosenier von Egypten (23. Jan., Boll., 6. Jahrh.) verwandelt Zinn in Silber und der schottische hl. Cadocus (24. Jan., Boll.) gestaltet seinerseits Wölfe zu Steinen. Die sel. Haseka, eine westfälische Jungfrau (26. Jan., Boll., 13. Jahrh.) verleiht verdorbener, ranziger Butter einen köstlichen Wohlgeschmack; dem hl. Gilduinus von Britannien (27. Jan., Boll., 11. Jahrh.) werden die Speisen, die ihn zu vergiften, ihm vorgesetzt sind, zu Fröschen und Schlangen.

Der sizilianische hl. Peregrinus (30. Jan., Boll.) formt die Brote einer geizigen Frau zu harten Steinen und der hl. Aidanus, ein Ire, verwandelt Blätter in Getreide, und Körner, die er einem Armen gegeben, in reinstes Gold. Die aus demselben Lande stammende hl. Brigitte (1. Febr., Boll., 5. Jahrh.) bringt eine zerbrochene Vase in Ordnung, verwandelt einen Stein in Salz für ihre Küche „mutatque urticas in butyrum et cortices in lardum.“ An einem Festtage verwandelt sie Speck in Brot und Wasser in cerevisia optima. Im Leben des hl. Sorus, eines gallischen Eremiten (ebenda 6. Jahrh.) nehmen Lebensmittel plötzlich die Form von Schlangen an und die Märtyrer von Cappadocien (3. Febr., Boll.) vergießen Milch statt Blutes. Die hl. Berlenda von Brabant (ebenda 7. Jahrh.) ist Urheberin vieler solcher Wunder. Ostern verwandelt sie Fleisch in

Fastenspeisen, der Staub ihres Grabes wird zu Blut und der Holzkasten, in den sie gebettet, wird zu einem Marmorsarge, ohne dadurch schwerer zu werden. Der hl. Antonius von Padua verwandelte eine für ihn zubereitete Eule in einen Kapaun. Kaum merkte er, daß es Freitag sei, als er ihn in einen Fisch verwandelte. Die auf seinem Teller zurückgebliebenen Knochen wurden nun zu Gräten und diejenigen, die ihn beim Bischof verleumdet hätten, zogen mit langer Nase ab (S. Enrico Salvagnino: St. Antonio di Padova ecc. Torino, 1887. S. 122). Der hl. Hadelinus (7. Jahrh.) von Belgien setzt eine in Stücke zerbrochene Tür durch das Kreuzeszeichen wieder zusammen und der französische hl. Vodulus (5. Febr., Boll., 8. Jahrh.) „vestem abscissam signo crucis redintegrat.“ Im Leben der palatinischen hl. Agatha Carinthiae zeigt sich die Umwandlung einer Frau in Stein (ebenda 11. Jahrh.). Eine andere Brigitte (6. Febr., Boll.) richtet, während sie betet, eine zerbrochene Vase wieder her und in ihrem Leben wird vom hl. Patricius berichtet, daß er, einem ihrer Freunde zu Gefallen, das Gesicht eines jungen Mannes verändert. Dieser Schützling des Heiligen hatte zwei Kinder, das eine schön, das andere häßlich „sanctus vero Patricius fecit eos in uno lecto sub uno amictu somnum capere: stansque super eos levavit pura manus in oratione. Res mira et valde inusitata. Cum excusso sopore a strato surrexissent, multa in utriusque vultu apparuit distantia: discrevit illos tantummodo tonsura.“ Der hl. Vedastus von Belgien (6. Febr., Boll., 6. Jahrh.) richtet durch ein Kreuzeszeichen Kirchenmauern im Augenblick des drohenden Sturzes wieder auf. Er setzt auch eine zerbrochene Marmorvase wieder zusammen und zeigt sogar das entgegengesetzte Wunder, indem er mit dem Zeichen des Kreuzes einige Gefäße der Heiden zu Staub zusammenfallen läßt. Der Abt von Fabriano, der hl. Romaldus (7. Febr., Boll., 11. Jahrh.) befiehlt, um auf einem gleichen Tiere, wie Jesus Christus zu reiten, seinem Pferde ein Esel zu werden, was sofort geschieht. Das Blut des hl. Emilius, eines Märtyrers von Armenien (8. Febr., Boll.) verwandelt sich in Wasser; der hl. Wilhelm der Große von Toskana (10. Febr., Boll., 12. Jahrh.) befiehlt einer fallenden Lampe nicht zu zerbrechen. Der hl. Berachius, ein Ire, vollbringt dasselbe Wunder wie sein Landsmann Patricius (15. Febr., Boll., 6. Jahrh.): Ein König von abstoßendem Äußeren bittet ihn um Schönheit, und der Heilige braucht ihn nur mit seiner

Kutte zu bekleiden, um ihm die Züge eines Apollo zu verleihen. Ein Einsiedler von Plaisance, der hl. Conradus (19. Febr., Boll., 14. Jahrh.) kann Fleisch zu Fisch umgestalten, um die Fasten einhalten zu können und der sel. Ulricus, ein Engländer (20. Febr., Boll., 12. Jahrh.) hat vom Himmel die Macht erhalten, jedes Ding nach Belieben zu verwandeln: Das Wasser wird zu Wein, gestohlenes Brot zu Stein, Brot gibt Blut und selbst schon verwandelten Sachen vermag der Heilige ihr erstes Aussehen wiederzugeben. Der sel. Peter Damianus von Ravenna (28. Febr., Boll., 11. Jahrh.) befiehlt dem Wein, fest zu werden und spottet so der Soldaten, die ihn trinken wollten. Der hl. David, ein englischer Erzbischof (1. März, Boll., 6. Jahrh.) läßt außer der gewöhnlichen Verwandlung des Wassers in Wein, aus einer Quelle Milch sprudeln und befiehlt einem Flusse, in seinem Laufe statt Wassers nur Wein zu führen. Dieser Heilige gestaltet seine Heimat fast zum Schlaraffenland um. Der Staub vom Grabe der hl. Kunigunde verwandelt sich in Korn und der sel. Peter Jeremias, ein Sizilianer (3. März, Boll., 15. Jahrh.), gibt seiner heiseren Stimme eine ungewöhnliche Kraft, so daß man ihn in ungeheuerer Entfernung hört. Der hl. Peter, Bischof von Policastro (4. März, Boll., 12. Jahrh.) entfernt durch Gebet Ölflecke aus den Gewändern der Gläubigen und die sel. Coleta von Flandern (6. März, Boll., 15. Jahrh.) formt aus dem verächtlichsten Stoffe köstliches Brot „de rudi materia penitus impertinente, sed et indecente comestioni cujusvis personae seu creaturae rationalis, puta de furfure . . .“ Wenn diesen Frommen der Stoff zu ihren Gewändern zu knapp ist, entnehmen sie diesen ein Stück, ziehen es und gewinnen dadurch eine ganz andere Weite. Die Heilige bringt durch Bekreuzung eine zerbrochene Flasche wieder in Ordnung und ein „fractam picturam de passione Domini.“ Es versteht sich von selbst, daß das Wasser aus der Flasche nicht ausläuft. Die schon genannte sel. Coleta (6. März, Boll.) verwandelt das ihr zugedachte Gift in ein heilsames Getränk und der hl. Thomas von Aquino (7. März, Boll., 13. Jahrh.) verwandelt einer kranken Frau zu Liebe „pisces sarda in haleces.“ Der hl. Gregor der Große (11. Mai, Boll., 7. Jahrh.) macht, um einen Ungläubigen von der Wahrheit der Transsubstantiation zu überzeugen, eine Hostie lebendig und gibt ihr dann sofort ihre ursprüngliche Gestalt wieder. Der hl. Patricius (17. März, Boll., 7. Jahrh.) verwandelt — außer seinen

bereits beschriebenen Wundern – Wasser in Honig, Fleisch in Fisch, macht einen Fluß ohne Fische sehr fischreich und um einem Zauberer sein Können zu beweisen „durissimum silicem in lactis coagulati massam mutavit." Man erzählt von ihm auch, daß er vergiftete Käse zu Steinen umformte. Aus dem Leben des hl. Cutbertus wird berichtet, daß ein gottloser Priester sah, wie er den Wein im Kelche in Blut verwandelt (19. März, Boll., 12. Jahrh. England); der italienische hl. Benoit (21. März, Boll., 6. Jahrh.) setzt eine von seiner Pflegerin zerbrochene Vase zusammen und zerbricht mit einem Kreuzeszeichen eine giftgefüllte Flasche. Der hl. Cyrinus von Rom (25. März, Boll., 3. Jahrh.) verwandelt Brot in Stein; Maria von Mailliaco (28. März, Boll., 15. Jahrh.) sieht Blut einer Hostie entströmen und Blut fließt aus den, den Mönchen des hl. Gundleus (29. März, Boll., 5. Jahrh.) entwendeten Käsen. Der deutsche hl. Guido bringt eine zerbrochene Lampe in ihre ursprüngliche Form (31. März, Boll., 11. Jahrh.) und der hl. Franz von Paula (2. April, Boll.) verwandelt eine hölzerne in eine wächserne Fackel und läßt den König sehen „pecuniam stillantem sanguine." Der sel. Wilhelm Cuffitella von Sizilien vollbringt ein echt italienisches Wunder (4. April, Boll., 15. Jahrh.) „Invitaverat Guillelmus aliquando compater suus Guiccionus ad prandium, atque apposuerat maccarones seu laganu cum pastillis; quorum aliqui de industria impleti furfura", aber der Heilige verwandelt diese schmutzigen Makaroni in ein vortreffliches Gericht mit Milch bereitet. Dieser selbe Heilige schließt Makaroni in einen Schrank und läßt sie dort vierzehn Tage lang (Fastenzeit). Beim Öffnen des Schrankes finden sie sich noch rauchend vor. Dem hl. Eupsychius, einem asiatischen Märtyrer (8. April, Boll.) entfließt Milch aus seinen Wunden; der italienische Heilige Alpherius (12. April, Boll., 11. Jahrh.) verhütet, daß Lampen zertrümmern und die sel. Lidoiga, eine holländische Jungfrau (14. April, Boll., 15. Jahrh.) verbreitet beim Erbrechen einen köstlichen Wohlgeruch „ejus intestina putrefacta suaviter fragrant" und am Weihnachtstage füllen sich ihre Brüste mit Milch. Der hl. Rodanus, ein Ire (15. April, Boll., 7. Jahrh.) sorgt für die Ernährung seiner Mönche auf folgende Weise: Erat enim cum illis in civitate lignum cujus praedulci succo in vas quoddam sub se positum stillante quotidie cum suis hospitibus pascebantur; et de isto mirabili liquore, saporem vini habente, suum

plenum calicem unusquisque sumebat, oleraque similiter comedebant." Zur Fastenzeit verwandelt er Fleisch in Brot und vollbringt auch das Wunder umgekehrt. Die hl. Agnes von Toscana (20. April, Boll., 13. Jahrh.) macht aus Fleisch Fisch und in dem, von ihrem Beichtiger verfaßten Leben der hl. Catharina von Siena (S. auch Boll., 30. April, 14. Jahrh.) sieht dieser, wie das Gesicht der Heiligen mit einem Male die Züge des Erlösers annimmt, um ihm seine Treulosigkeit vorzuwerfen. Der heilige Johann Beverlacensis, ein Engländer (7. Mai, Boll., 7. Jahrh.) befiehlt, als er sieht, wie ein Weinfaß entzwei geht, dem Getränk nicht auszufließen und dieses gehorcht; der irische hl. Congallus (10. Mai, Boll., 6. Jahrh.) macht einen kleinen schwarzen Neugeborenen weiß, um die Verdächtigungen gegen die Tugend seiner Mutter zu zerstreuen. Als ein Armer ihn um ein Almosen bittet, spuckt er, da er ihm nichts zu geben hat, in den Schoß und sein Sputum wird Gold. Ein noch übersinnlicheres Wunder begeht ein sizilianischer Priester, der hl. Philipp (12. Mai, Boll., 4. Jahrh.): als zwei Unschuldige zum Tode verurteilt waren, tritt er dazwischen und verwandelt den in einer wohlversiegelten Hülle verschlossenen Urteilsspruch in eine weitläufige Erklärung ihrer Unschuld. Natürlich bleiben dabei die Siegel unverletzt. Der portugiesische sel. Egidius (12. Mai, Boll., 13. Jahrh.) verwandelt Essig in Wein und die hl. Clara (Fioretti des hl. Franz, 23. Kapitel) segnet die Brote und drückt jedem ein Kreuz auf. In dem Leben der hl. Elisabet von Portugal (4. Juli, Boll.) verwandeln sich ebenso wie auf der Wartburg und anderen Orts den Armen gespendete Lebensmittel in Blumen. Der hl. Oudoceus, ein englischer Bischof (2. Juli, Boll., 6. Jahrh.) „e butyro facit nolam auream"; der hl. Leonorius (1. Juli, Boll., 6. Jahrh.) findet auf dem von ihm bestellten Felde Ähren von Gold und der hl. Goar (6. Juli, Boll., 6. Jahrh.) läßt die Bücher, die er seinen Verleumdern gibt, verschwinden oder sich verändern. Eine ähnliche Verwandlung, wie die bei der hl. Elisabet erwähnte, vollzieht der sel. Peter, Bischof von Metz (5. Juli, Boll., 14. Jahrh.): Sein Vater hält ihn an und wirft ihm vor, daß er die Armen mit Lebensmitteln beschenkt. Er behauptet, ihnen nur Rosen zuzutragen, und als man ihn durchsucht, finden sich tatsächlich nur Blumen bei ihm, um so erstaunlicher, da es gerade im Winter war. Im Leben der sel. Irmgardis (7. Sept., Boll.) wird uns von der seltsamen Verwandlung des Staubes

in Blut berichtet, eine stete Begleiterscheinung des göttlichen Zornes. Die französische Märtyrerin, die Godeleve bewirkt noch ungewöhnlicheres. Es wird erzählt (6. Juli, Boll., 11. Jahrh.), daß der Boden, auf dem sie erwürgt wurde, sich zu Gestein von strahlendem Glanze verwandelte und einige Handvoll des aufgenommenen Bodens gleichfalls zu kostbaren Steinen wurden. Ein asiatischer Märtyrer, der hl. Pantaleo (27. Juli, Boll., 3. Jahrh.) läßt Milch aus seinen Wunden fließen und der hl. Alfons von Liguori (2. Aug., Fleur des Boll., 18. Jahrh.) zerkratzt seinen Leib, um den Versuchungen des Fleisches zu widerstehen, mit Dornen, worauf seine Blutstropfen mitten im Winter zu weißen und Purpurrosen werden. Auch der hl. Waltarius, ein schottischer Abt (3. Aug., Boll., 12. Jahrh.) verwandelt ein schwarzes Pferd in ein weißes, während der irische hl. Luanus (4. Aug., Boll., 11. Jahrh.) seinerseits, aus Korn Gold, aus Kot Brot, aus einer Weide einen Apfelbaum, aus Unkraut Weizen macht. Das in einer Urne aufbewahrte Blut der italienischen hl. Philomene (10. Aug., Fleur des Boll., 4. Jahrh.) glänzt wie Edelstein und im Leben des hl. Orontius, eines Italieners aus Neros Zeiten (26. Aug., Boll.) wird von der, durch Vermittelung dieses Seligen veranlaßten Verwandlung eines Mannes in eine Frau berichtet. In der Legende des sel. Vicinius von Sarsina (28. Aug., Boll.) wird von den vom Teufel erlösten Frauen erzählt, daß sie mitten im Winter Rosen ausspeien und der hl. Colmannus, ein Ire (7. Juni, Boll.) macht verdorbenes Fleisch genießbar.

Der hl. Columbo, ebenfalls ein Ire (9. Juni, Boll.) zeigt, wie Milch, deren sich der Teufel bemächtigt, zu Blut wird, und der Leib des Erzbischofs von Magdeburg, des hl. Norbert (6. Juni, Boll., 12. Jahrh.), nimmt vor seiner Himmelfahrt die Form einer in blendender Weiße erstrahlenden Lilie an. Die hl. Rosa von Viterbo (4. Sept., Fleur des Boll., 13. Jahrh.) verwandelt Brot in Rosen, ein Vorgang, der sich im Leben des hl. Nicolas von Tolentino (10. Sept., Fleur des Boll., 13. Jahrh.) in dem der hl. Nothburga, einer Jungfrau aus Tyrol (14. Sept., Boll.) sowie unter der Zahl der von der hl. Elisabet von Ungarn vollbrachten Wunder häufig wiederholt (Voragine, Fleur des Boll., 19. Nov., 13. Jahrh.).

In den Vitae Patruum macht der hl. Macarius ein junges Mädchen zu einem Knaben und der hl. Basilius verwandelt die

geweihte Hostie in den Jesusknaben und Wein in Blut. Das zur Erde niedergefallene hl. Abendmahl (10. Buch) funkelt wie ein Edelstein und aus der in einem Schrank verschlossenen Hostie sprießen Dornen. In einer alten, auf die Wunder von Marchand folgenden, im Calendrier berichteten Legende, wird von einer aus dem Jahre 1203 in Saidaneide in Syrien stammenden Marienstatue erzählt, die sich vom Kopf bis zur Brust in atmendes Leben verwandelt, deren Milch jede Art von Krankheiten heilt (3. Febr.). Im Jahre 1383 (14. Febr.) entströmt unserer, von einem Verbrecher verletzten, lieben Frau von Bourbourg Blut, und ein ähnliches Wunder geschieht den Statuen der Jungfrau Maria von der Friedenskirche in Rom (6. Mai) und Christi, die, von einem Bösewicht beschädigt, Blut fließen lassen (18. Nov. 1202). Um den hl. Aegidius das Licht der Welt erblicken zu lassen, verwandelt Gott eine Frau in einen Mann (S. Paul Meyer, Tristan de Nanteuil, Jhrb. f. roman. und englische Literatur. Bd. IX) und die Lippen des hl. Johannes mit dem goldenen Munde verwandeln sich oder vielmehr bedecken sich mit diesem Metall infolge des Kusses, den er der hl. Jungfrau gibt (S. Welter, Rom. VI, 328). Diesem Heiligen gießt der Teufel das Tintenfaß um, worauf es sich sofort mit einer goldigen Flüssigkeit füllt, und in den Marienlegenden wird nach Petrus dem Ehrwürdigen von einer zweiten Umwandlung der Hostie in das Jesuskind berichtet. In den Erzählungen der Florentia aus Rom (Jubinal, contes, dits usw. I. Bd.) wird gestohlenes Geld zu „chetis meriaus“ und auch Heisterbach erwähnt mehrere Beispiele dieser wunderbaren Verwandlungen. Er zeigt uns u. a., wie eine Henne sich in eine Schlange verwandelt (VI, 22) und wie auf den Boden geworfene Hostien zu glitzernden Sternen wurden (VII, 3). Im Munde einer zur hl. Jungfrau betenden Frau (VII, 50) scheint sich der Speichel in Honig zu verwandeln; sodann erfährt man von göttlichem Opferwein, der zu Blut wird (IX, 17, 18, 19, 20, 21 usw.); von gleicherweise verwandelten Hostien (IX, 25) und solchen, die im Munde der Frommen süß werden (IX, 39, 40). Weitere Verwandlungen der Hostie in das Jesuskind oder in Blut (IX, 2, 3, 5), ja zur Strafe für einen Priester sogar in schwarze Kohle, werden erzählt. Einem Geizigen dringt sogar sein Geld in tierischer Gestalt in seinen eigenen Leib (XI, 39). In den Ecclesiasticae historiae des Eusebius (VI, 7: Alexander und Narcissus) verwandelt Narcissus

für seine Kirchenlampen Wasser in Brennöl. Ein Bäcker, endlich, hat den schlimmen Einfall sein Brot Kot zu benennen, weshalb er durch die Verwandlung desselben in solchen Schmutz bestraft wird (X, 19).

In einer finnischen Saga bildet sich die Hostie in den Händen eines Priesters zu einem blutenden und strahlenden Kinde um, das einen Zauberer zur Flucht zwingt (S. E. Beauvois: La magie chez les Finnois; Rev. de l'hist. des religions 1881, S. 292).

Die indischen Mythen weisen eine Fülle seltsamer Umwandlungen von Personen und Sachen auf. So erzählt Burnouf in seiner Einleitung zur Geschichte des Buddhismus (S. 179 ebenda), wie die Jünger Buddhas, in dem Augenblick, in dem sie ihre Gelübde aussprachen, sich als Eremiten gekleidet sahen, mit langem Bart und geschorenem Haupt. Es kommt auch vor, daß sie sofort altern. Blumen werden sogar in einen kostbaren Altarhimmel und das Wasser einer Weihrauchwolke ganz plötzlich in Lapislazuli verwandelt (ebenda S. 259). Die Gewänder und der Körper von Çakya dehnen sich zu erstaunlicher Größe aus (Sénart: Légende du Buddha, S. 225) und Buddha vermag einen Palast in einen Kristallfelsen umzuformen.[1]) Die Töchter des Teufels werden von Buddha, als sie ihn versuchen wollen, in scheusälige Hexen verwandelt; als sie bereuen, gibt ihnen aber der Heilige ihre Schönheit wieder (Rgya, Übers. Foucaux, S. 353). In den Exkrementen einer indischen Kuh findet man eine Perle von ungewöhnlichem Wert (De Gubernatis: Myth. zool., S. 140;) Apâla verwandelt ihre Haut und wird von Indra verschönt (ebenda S. 307) und der rishi Çârâbhanga durchschreitet das Feuer, um Jugend und Schönheit wiederzuerlangen (ebenda S. 428). In dem Harivansa befiehlt Krichna dem Meereswasser süß zu werden; im Mahâbhârata hat man, wie Lévêque (S. 291) richtig bemerkt, den Wunsch des Königs Srindjaya, der seinen Sohn, als er übervoll war, Gold ausspeien läßt und seine Exkremente sogar in Gold verwandelt. Daher bezeichnet auch sein Name Souvarnashthivi tatsächlich „der Goldspucker". In Ovids Metamorphosen ist den Töchtern des Anius von Bacchus die Gabe verliehen, alles, was sie berühren, in Korn, Wein und Öl zu verwandeln. Ardjuna wird bei der Berührung

[1]) S. Burnouf: ouvr. cité, S. 386.

Çivas schön (Mahâbhârata, 164) und der weise Parâçara verbreitet, um seine Liebe zu verheimlichen, einen die Gegend in Dunkel hüllenden Nebel. Nachdem er seine Liebeslust befriedigt, beteuert er seiner Geliebten, daß sie so jungfräulich sei wie zuvor und begnadet sie mit einem unverlöschlichen, von ihrem Körper ausströmendem Wohlgeruch (Mahâbhârata, Übers. Foucaux, 116). Çikhandi, ein junges Mädchen, wird in einen Knaben verwandelt (ebenda S. 126). Im Harivansa (10. Kap.) vertauscht Ila ihr Geschlecht, nachdem sie ihr Kind geboren und ein gleiches Phänomen findet sich im Lotus de la bonne loi (Übers. Burnouf, S. 161) wieder. Diese Verwandlungen des Geschlechtes sind in den mythologischen Erzählungen Griechenlands ziemlich häufig, so sieht man dort Salmacide, Sciton, Tiresias sich plötzlich in Frauen verwandeln (S. Lucianus der Lehrer, Übers. Manzi, III).

Im Harivansa (163) verwandelt Sambara durch Zauberkunst seine Pfeile in wilde Tiere, während Pradyoumna andere schafft, welche jene verschlingen und dieser Kampf zwischen den umgestalteten Geschöpfen dieser beiden Rivalen erstreckt sich bis auf die in Schlangen und Vögel verwandelten Pfeile. Nachher nehmen die Schlangen wieder ihre erste Pfeilform an (183). Ein ähnlicher Kampf besteht zwischen Moses und Aaron und den Weisen Pharaos. Aaron verwandelt seinen Stecken in einer Natter; auch die Magier vermögen gleiches, doch ihre Drachen werden von denen Aarons vernichtet. Aaron und Moses verwandeln die Wasser Ägyptens in Blut; die Zauberer geichfalls; Aaron läßt eine gewaltige Menge Frösche entstehen, auch die Weisen tun dasselbe (Exod., VII und VIII).

Im „Buch der hundert Legenden“ (Leon Feer, Paris 1881, S. 19) bietet Jaçomatî dem Buddha Blumen dar, die über dessen Haupte eine Krone kostbarer Steine bilden. Buddha verwandelt eine reizende Tänzerin in eine alte Hexe (ebenda 39) und Virûpâ, die Häßliche, wird durch seine Macht plötzlich schön (ebenda 41). Eine Lotosblume wird zu einem Wagenrad, rollend, wenn Bhagavat geht und unbeweglich, wenn er still steht (ebenda 32). Subhâsita Gavejî stürzt sich ins Feuer, aus dem Feuer entsteht ein Lotusteich. Im griechischen Mythus verwandelt Hera die junge Calisto in eine Bärin (Lang: Mythes etc., Übers. Marillier, Paris, 1896, S. 515) Bodhisatta befiehlt dem Seewasser süß und trinkbar zu werden (Kern: Hist. du Bouddh. Revue de l'histoire des rel. 1882, S. 82).

In der griechischen Sagenwelt erinnere ich an Jolus, der von den Göttern verjüngt wird und an Miscellus von Argos, dem nach seiner Verurteilung Herkules durch Verwandlung der in der Urne befindlichen schwarzen Kugeln in weiße hilft. Das Gift ist nicht imstande Zoroaster zu schaden; bei Terapne gab es einen, der Helena geweihten Tempel, der nach der Sage häßlichen Frauen Schönheit verleihen konnte. Im nordischen Mythus werden die von Freya beim Abschiede Oders geweinten Tränen in Gold verwandelt. Auch Odhin hat die Fähigkeit nach Belieben seine Gestalt zu verändern und Loki begeht die meisten seiner Bosheiten, indem er sich in die Formen anderer Wesen hüllt.

In der arabischen Mythologie wird von Abraham berichtet, daß er Staub in Mehl umbildet und von der Verwandlung des Individuums in Riesen oder Zwerge haben wir schon bei Vischnu, der sich nach Belieben vergrößern oder verkleinern konnte, Beispiele gesehen. Hanumat, der wunderbare Affe, wird bald ungeheuer groß, bald fast unsichtbar klein und kann so beschaffen in das Frauengemach des Râvana in Lanka eindringen. (Ramayana Übers. Sorrejio Buch V.)

In Tausend und einer Nacht verwandelt der Riese Maugraby ein schwarzes in ein weißes Pferd. Ein Vezier kann, da er ein Todesurteil gegen seinen Willen unterzeichnen soll, nicht schreiben, weil sich die Tinte in Blut verwandelt. Um einen Neger, der ihn trägt, seine Macht fühlen zu lassen, steigert Maugrabis, der die Gestalt eines armen Greises angenommen hat, sein Körpergewicht derart, daß er ihn fast erdrückt.

Jupiter und alle olympischen Götter nehmen die sonderbarsten Formen an, in denen sie ihre Feinde durch Verwandlung in Tiere, Pflanzen und Steine bestrafen.

Auch in den jüdischen Legenden sind Verwandlungen nicht selten. Rabbi Huna besaß vierhundert Tonnen Wein, der sich in Essig wandelt, der alte Weise aber gibt ihm seine Wesenseigenschaft zurück (Castelli: Leggende talmudiche, S. 90–91). In der Genesis wird die Tochter Lots zur Salzsäule; Elisa macht den Geschmack des mit Salz von Jericho verschärften Wassers milde und verwandelt Speisen von abstoßender Bitterkeit in köstliche Gerichte nur durch Zusatz von etwas Mehl.

Zu „Goethe und die Bibel“.

Von

Hermann Henkel (Wernigerode).[1]

„Virtualiter sind (die beiden Regenbogen) immer gleich da, obgleich in der zufälligen Erscheinung der untere manchmal allein und also öfterer gesehen wird. Beide zusammen sind in der ewigen Natur gegründet und wenn Gott den Urvater Noah auf einen Regenbogen aufmerksam machte, so war es gewiß ein doppelter.“ An C. H. Schlosser 19. Febr. 1815. – I. Mos. 9, 13.

„Gott hat den Menschen einfach gemacht, aber sie suchen viel Künste.“ An Seebeck 8. Nov. 1816. – Pred. Salom. 7, 30: Ich habe gefunden, daß Gott den Menschen hat aufrichtig gemacht; aber sie suchen viele Künste.

„Mögen Sie mir sagen, wie Sie es angestellt, um in Nachahmung jener heiligen Könige vom Niederrhein wieder nach Hause zu kommen, ohne daß Herodes und seine Genossen das Mindeste davon gewahr werden können.“ An F. A. Wolf 8. Nov. 1814. – Matth. 2, 12: Und Gott befahl ihnen im Traum, daß sie sich nicht wieder sollten zu Herodes lenken. Und zogen durch einen andern Weg wieder in ihr Land.

„Evangelium Matthäi 14, 24: Und das Schiff war mitten auf dem Meer und litte Noth von den Wellen etc. etc. Vorstehende Überlieferung, mag man sie historisch oder symbolisch nehmen, ist eins von den schönsten Documenten des christlichen Glaubens.“ An Th. v. Eißl 21. Mai 1828. Schr. d. G. Ges. 17, S. 276.

„Ich komme nicht mehr aus dem Haus, als mit den (fürstlichen) Kindern zu speisen, wie gestern, damit das Evangelium um-

[1]) Als Nachtrag zu den bereits „Studien“ I, 120 und 514 mitgeteilten Ergänzungen meines Büchleins „Goethe und die Bibel“, Leipzig 1890.

gekehrt werde, indem die kleinen artigen Wesen verlangen, daß ich bei ihnen erscheine.“ An H. Meyer 29. Okt. 1817. – Matth. 19, 14: Lasset die Kindlein zu mir kommen.

„Riemer hat vielleicht eine noch gültigere Entschuldigung, wenn auch er schwieg; wenigstens hielt man sie im Evangelium schon für hinreichend. Er hat nämlich ein Weib genommen.“ An S. v. Grotthuß 2. Jan. 1815. Allerdings ein Irrtum Goethes; denn der Entschuldigungsgrund auch des Dritten der zum Abendmahl Geladenen: „Ich hatte ein Weib genommen“ wird im Evangelium nicht anerkannt. – Luc. 14, 20. 24.

„Wenn Lavater predigt: eins ist noth! So fühl ich auch das Eine, das mir Noth ist dich, meine Geliebte, mir fehlen.“ An Frau v. Stein 25. Aug. 1782. – Luc. 10, 42: Eins aber ist not.

„Es verhält sich mit diesen Dingen (dem Baukünstlichen) wie mit organischen Wesen, der Mensch wächst langsam, aber verfault geschwind. Möge Coudray diesen Lazarus (das fürstliche Schloß) aus dem Grabe rufen, ehe er noch mehr –.“ An C. G. v. Voigt 25. Mai 1818. – Ev. Joh. 11, 39, 44.

Besprechungen.

Hubert Roetteken, Poetik. Erster Teil. Vorbemerkungen. Allgemeine Analyse der psychischen Vorgänge beim Genuß einer Dichtung. München 1902. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck. XIII, 315 S. 8°.

Wenn man das Werk Roettekens in die Hand nimmt, das ausführliche Inhaltsverzeichnis (S. VII–XIII) betrachtet und dann an das Studium geht, erkennt man sofort, daß man es mit einem ganz neuen Versuche zu tun hat; umfassender als bisher irgend ein anderer Forscher ruft Roetteken die Psychologie zu Hilfe, die er freilich nicht so vorfindet, wie er sie brauchte. Wir haben es in der Poetik mit viel komplizierteren Prozessen zu tun, als die Psychologie bislang zu analysieren unternommen hat; es gilt also das Wagnis, Methoden, die erst im Grundgebiete ausgeprobt sind, auf ein höchst verwickeltes und sehr schwieriges Untersuchungsgebiet zu übertragen, und zu erforschen, ob sich mit ihnen Resultate gewinnen lassen. Man wird von vornherein darauf gefaßt sein, daß nicht alles gleich überzeugend gelingen könne, wird vielleicht zweifeln, ob sich überhaupt irgend etwas auf diesem Wege werde feststellen lassen. Roettekens Wagnis beweist aber, daß es bis zu einem gewissen Grade gehe, wenn man freilich erst von den weiteren zwei Bänden noch näheren Aufschluß über so manchen Punkt verlangen muß.

Ausgegangen wird vom genießenden Individuum, weil sich hier die Selbstbeobachtung in umfassenderem Maße verwerten läßt, allerdings mit der stillschweigenden oder ausdrücklichen Voraussetzung, daß manches dabei rein individuell, nicht allgemein gültig herauskommen könne. Wir erhalten also vorerst eine Art Privatpsychologie der Roettekenschen Individualität und wichtige, fördernde Mitteilungen über psychische – oft auch physische — Erlebnisse eines feinfühligen Literaturbeobachters beim Genusse von Dichtungen. Es muß vorweg betont werden, daß meinem allgemeinen Eindruck nach der Versuch noch fruchtbarer geworden wäre, wenn Roetteken mehr praktisch und weniger theoretisch seine Darlegungen eingerichtet hätte, d. h. wenn er durchweg mit ganz bestimmten, einzelnen, konkreten, der Kontrolle leichter zugänglichen Beispielen operiert hätte. Aber hier liegt wohl das hauptsächliche Moment, das zu Bedenken Anlaß gibt: es wird das individuell Beobachtete vielfach sofort für das Allgemeine auszunutzen gesucht,

Roetteken bleibt bei der Privatpsychologie nicht stehen, sondern bemüht sich, ihre weitere Gültigkeit darzustellen. Das mußte natürlich geschehen, um die Fruchtbarkeit der gewählten Betrachtungsweise darzutun, aber gerade dadurch werden die Bedenken erhöht und es entsteht auch mancher Sprung in der Reihenfolge der Einzelmomente. Ich weiß sehr wohl, daß in dieser Beziehung ein großangelegtes Werk vielfache Schwierigkeiten zu überwinden hat und oft nur mit Kompromissen durchgeführt werden kann; dem Nachprüfenden, der gerne das von Roetteken Besprochene nacherleben möchte, wird die Arbeit noch mehr erschwert. Es kommt hinzu, daß Roetteken seine nicht allzu zahlreichen Beispiele nicht immer aus allgemein bekannten literarischen Erzeugnissen schöpft, sondern mitunter aus modernen Novellen u. dgl., die nur ein Zufall auch dem Leser dieser „Poetik" zugänglich macht; das muß er tun, weil er uns eben Erfahrungen mitteilen will, die nicht von den Erregern getrennt werden können (z. B. S. 61). Leugnen darf ich nicht, daß meine psychischen Vorgänge bei einzelnen Beispielen sehr wesentlich von denen Roettekens abweichen und ich grundsätzliche Bedenken gegen die Richtung in seiner Verallgemeinerung der subjektiven Erlebnisse hege.

Möge es gestattet sein, diesen Punkt sofort zu besprechen, obwohl Roetteken selbst erst im vierten (letzten) Kapitel des ersten Bandes auf ihn eingeht. Ich muß feststellen, daß ich beim wiederholten Genuß einer Dichtung niemals die gleichen psychischen Vorgänge in mir erlebte, daß zwar ein gewisses Gesamtresultat der Lust oder Unlust ziemlich konstant blieb, sonst aber – und je größer die Dichtung ist, um so mehr – bald das eine, bald das andere mich mehr beschäftigte. Natürlich weiß das Roetteken auch, scheint aber viel weniger Gewicht darauf zu legen als ich. Mir ist es höchst zweifelhaft, ob auch nur ein einziges genießendes Individuum bei einem und demselben Werk, alle mögliche Ähnlichkeit der Situation, Stimmung, Disposition usw. für die Lektüre vorausgesetzt, jemals bei einer Wiederholung der Lektüre dasselbe erleben wird. Ich darf mir das Zeugnis geben, daß ich beim Genuß einer Dichtung ziemlich „naiv" bleiben kann, wenn ich mir auch nachher Rechenschaft über die Berechtigung oder Nichtberechtigung dieser „Naivheit" ablege, aber ich muß eine Konstanz des Genusses bestreiten. Auf diesem Gebiete läßt sich ja leider nicht experimentieren, selbst wenn ich – abgesehen von ganz kurzen lyrischen Gedichten – die Lektüre rasch hintereinander ein paarmal wiederholen würde, ließe sich nichts erreichen, denn es müßte sofort Ermüdung, Abspannung eintreten, aber wahrscheinlich auch anderes Außerästhetische, am wahrscheinlichsten ein Selbstbelauern und damit eine vollständige Veränderung der Grundbedingungen. Wiederhole ich aber die Lektüre — und dafür stehen jedem Literarhistoriker genügende Erfahrungen zu Gebote — in gemessenen Zeitabschnitten, so bin *ich, das genießende Individuum*, nicht mehr dasselbe, *kann* also gar nicht mehr dasselbe wie früher erleben, ebensowenig als ich mit 51 Jahren noch einmal 21 werden kann. Aber selbst wenn ich dasselbe wieder erleben könnte, würde ich mir dessen gewiß nur höchst dunkel bewußt werden, also nicht erreichen, was ich bezweckte. Roettekens Beispiel in der Vorbemerkung:

seine Beschäftigung mit Hallers „Alpen“ betreffend, hat mit der Poetik nichts zu schaffen, sondern bezieht sich auf ein Kapitel der Literaturgeschichte und der Biographik; bei der wiederholten Lektüre dieses Gedichtes kam es Roetteken überhaupt nicht mehr auf einen ästhetischen Genuß, sondern auf ein wissenschaftliches Problem an und das ist, wie er dann selbst im zweiten Kapitel (S. 82 ff.) ausführt, etwas anderes.

Wir dürfen nun fragen, ob diese Inkonstanz des ästhetischen Genießens für die Poetik nicht ein unüberwindliches Hindernis bilde? Roetteken stellt (S. 33) als Aufgabe der Poetik fest: „im allgemeinen die Momente zu ermitteln,“ welche die „Eigenart“ der einzelnen vorhandenen Dichtungen „ausmachen und bedingen“, geht dann aber im ersten Kapitel näher auf diese Frage ein, damit zugleich auf die andern, was Poesie sei. Er stellt S. (40) den Satz auf: „alle Poesie tritt uns im Gewande der Sprache entgegen“; die Einwendungen Scherers dagegen erledigt er etwas zu kurz. Allerdings hat er Recht, daß z. B beim Liede die Musik oder beim Drama die Aktion der Schauspieler nicht mit zur Poesie gerechnet werden müssen, sondern gegebenenfalls nur eine Unterstützung bilden, eine mehr zufällige bei der Lyrik die Musik, eine viel notwendigere beim Drama die Aktion usw., sonst müßte z. B. wegen eines Gedichtes wie „Das Neueste aus Plundersweilern“ auch die Malerei mit hereingezogen werde, die in untrennbarer Verbindung mit dem Gedichte steht. Anders aber liegt die Sache mit Ballett und Pantomime, so weit wir sie als Gegenstand der dichterischen Erfindung, nicht der Darstellung auffassen; was Roetteken dagegen einwendet: „für Pantomime und Ballett haben wir eben diese besonderen Namen und betrachten sie als besondere Kunst“ trifft nicht zu, weil wir eben das Gemeinsame der verschiedenen mit besonderen Namen ausgestatteten Gebiete zu erkennen suchen. Aber auch hier reichen wir mit dem Satz aus: alle Poesie tritt uns im Gewande der Sprache entgegen, denn Heines Tanzpoem „Faust“ fasse ich doch nur dann als Poesie ins Auge, wenn ich es als durch Worte festgehalten betrachte, die Worte haben dabei dieselbe Bedeutung und Aufgabe, wie beim Drama, sonst müßten wir etwa den taubstummen Kalab in Grillparzers „Traum ein Leben“ oder den stummen Daniel in Hebbels „Judith“ solange von der Poesie ausschließen, als sie stumm sind und erst dann zur Poesie rechnen, wenn sie zu sprechen anfangen, dann gehörten alle „stummen“ Personen im Drama nicht zur Poesie, ebensowenig das „stumme“ pantomimische Spiel, das z. B. im Drama der Modernen, etwa Hauptmanns, eine so große, von den Dichtern eingehend durch Worte dargelegte Rolle hat. Ich glaube, diese von Scherer hervorgehobene Schwierigkeit läßt sich leicht beheben. Auch die andere von Roetteken gar nicht erwähnte Einwendung kann widerlegt werden. Wir sprechen von einer „poetischen“ Landschaft, einer „poetischen“ Handlung, ja manche Forscher nehmen poetisch allgemein in seiner Wortbedeutung als schöpferisch auch für andere Künste in Anspruch; das erscheint mir aber entweder als bildlicher Ausdruck oder als eine unnötige Erweiterung des Begriffs. Wir können uns bei dem Satze beruhigen, daß die Poesie im Gewande der Sprache entgegentreten müsse.

Roetteken sucht nun weiter nach jenen speziellen Kennzeichen, die ein sprachliches Werk zu einer Dichtung machen. Dinge wie Lautsymbolik und Rytmus haben dabei dieselbe Bedeutung wie die Musik, sie wirken unterstützend, nicht tragend. Was er zunächst bietet, die Mittel der Sprache Vorstellungen zu wecken, endet mit einem non liquet. Die Frage nach dem anschaulichen oder unanschaulichen Vorstellen wird in der Psychologie seit lange behandelt,[1]) in die Poetik gehört sie allerdings, aber streng genommen etwa so wie die Syntax auch hineingehörte. Was Roetteken ausführt, liest man zum größten Teil mit lebhaftem Interesse, denn hier gehen die individuellen Unterschiede wohl am weitesten. Ich habe z. B. ein auffallend starkes okulares Gedächtnis, kann mir z. B. Personen mit großer Leichtigkeit in verschiedenen Situationen wieder vorstellen, die ich einmal gekannt habe, erkenne sie selbst dann wieder, wenn ich sie länger als zwanzig Jahre nicht gesehen habe und plötzlich, obwohl nur flüchtig, in ganz anderer Umgebung an ganz fremdem Orte wieder erblicke. Deshalb bilden sich mir auch bei der Lektüre von Dichtungen meist mit Verwertung von Erinnerungsbildern halbwegs anschauliche Vorstellungen der auftretenden Personen. So sah ich z. B. beim Lesen von Beyerleins Roman „Jena oder Sedan?" die Gestalt des sympathischen Adjutanten Konerhof mit ganz deutlicher Erinnerung an den Wiener Hofschauspieler Reimers, aber wohlweislich in österreichischer Artillerieuniform, trotzdem ich wußte, daß dieser Zusatz falsch sei, aber von der deutschen Artillerieuniform habe ich ein zu wenig treues Erinnerungsbild. Mein auditives Gedächtnis ist bei weitem weniger entwickelt, weshalb sich Gehöranschauungen nur sehr schwach bei mir einstellen. Ein Fall, wie die bekannte Tatsache, daß Max Friedländer Kellers Beschreibung im „Sinngedicht", wie der junge Meister (S. 411) Goethes „Kleine Blumen, kleine Blätter" musikalisch zerdehnt, sich genau in die ihm bekannte Melodie umsetzte, ist mir ganz rätselhaft; bei d'Annunzios Reproduktion der Wagnerschen Ouvertüre bewundere ich die Kunst, ohne jedoch die mir bekannten und sehr vertrauten Klänge zu reproduzieren.

Roetteken kommt zu dem Resultat, daß aus der Sprache allein noch nichts für die Dichtung gewonnen werde, weil wissenschaftliche und poetische Darstellung darin ganz gleich verfahren müssen. Er hätte beim „inneren Bilde", das durch sprachliche Mittel erzielt wird, noch des „abgekürzten Verfahrens" gedenken sollen, von dem wir nach Twardowskis überzeugender Ausführung Gebrauch machen, um uns einen Verlauf zu reproduzieren: wir begnügen uns mit Anfangs- und Endstadium und gleiten über das weitere ohne Mühe hinweg. Das ist auch für die Darstellung von „Handlungen" wichtig, übrigens physiologisch begründet, da wir selbst beim Anschauen einer „Handlung" nicht alle einzelnen Momente aufzufassen vermögen, die etwa der Kinematograph verzeichnet. Wenn einer dem andern eine Ohrfeige gibt, so sehen wir allerdings den ganzen Verlauf, fassen jedoch sicher nur einzelnes daraus mit Bewußtsein auf, beachten gewiß mehr das Erheben des Arms

[1]) Vgl. den wichtigen Vortrag von Kasimir Twardowski „Über begriffliche Vorstellungen", Wissenschaftliche Beilage zum 16. Jahresbericht der Philos. Gesellschaft zu Wien. 1903. Separatabdruck S. 3.

und das Aufschlagen der Hand, als etwa die Haltung des übrigen Körpers; es tritt also schon beim Eindruck eine Abkürzung ein und darum darf oder muß auch die Reproduktion sich dieses „abgekürzten Verfahrens“ bedienen, darf es, weil die Natur selbst es unseren Sinnen schon so bietet, muß es, weil nur das Charakteristische, diese Handlung von den übrigen möglichen Unterscheidende gegeben werden darf, falls das richtige innere Bild zustande kommen soll.

Wenn also die Sprache selbst keinen Anhalt gewährt, um dichterische von wissenschaftlichen Werken zu unterscheiden, so müssen wir uns um ein anderes Mittel umsehen. Das tut Roetteken nach einem Sprung im 2. Kapitel: er findet es in der ästhetischen Anschauung. Bei unserer Aufnahme eines wissenschaftlichen Werkes verfolgen wir einen bestimmten Zweck, etwa Vermehrung unseres Wissens; uns schwebt neben der Welt des gelesenen Werkes eine zweite vor, auf die wir alles beziehen, um Aufklärung über diese zweite Welt zu finden usw. Neben der wissenschaftlichen Befriedigung kann uns übrigens auch ein wissenschaftliches Werk ästhetischen Genuß verschaffen, man denke an Koesters Buch über den Dichter der geharnschten Venus, aber das zerstört den Grundunterschied nicht. Dem Dichtwerke gegenüber steht, so lange wir uns im Zustande der ästhetischen Anschauung befinden, keine zweite Welt, auf die wir die Angaben des Dichters bezögen; das kann bis zu völliger Selbstvergessenheit gehen und erreicht gerade bei naiven Lesern wirklich einen solchen Grad. Wir kommen also zum Schillerschen „interesselosen Wohlgefallen“, wenn Roetteken diesen Ausdruck auch vermeidet. Er weist aber darauf hin, daß auch hier individuelle Verschiedenheiten mitbedingend einwirken. Der „Tropfen Nasenschleim“ in Conrads Roman „Was die Isar rauscht“ war auch für mich bei der Lektüre ein Gegenstand des Ekels, und das wollte Conrad gewiß auch erreichen; bei mir förderte jedoch nicht, wie bei Roettekens medizinischem Freund (S. 95), die Beobachtung, daß dieser Zug vorzüglich zum Eindruck des Bankiers passe, die „ästhetische Anschauung“, sondern der Zustand des feinen, ästhetisch hochgradig entwickelten Barons, der durch das Verfolgen dieses Nasenschleims vom Bart auf den Rock so hypnotisiert wird, daß er die für ihn entscheidenden finanziellen Auseinandersetzungen des Bankiers gar nicht mehr aufzufassen in der Lage ist. Ich erinnere mich dieses Eindrucks auch heute noch, obwohl ich den Roman seit dem Erscheinen nicht wieder gelesen habe und auch die Namen der beiden handelnden Personen nicht mehr weiß. Für mich verschwand also das Eklige deshalb, weil meine innere Anschauung auf den Baron konzentriert war und seine Gefühle nacherlebte, weil meine Aufmerksamkeit durch den Verfasser in eine bestimmte Richtung gelenkt war, wo ein inneres Widerstreben nicht aufkam; trotzdem war ich mir des Unlustgefühles über den Nasenschleim vollständig bewußt, teilte es nur mit dem Baron. In der realen Welt würde der Ekel so starke Unlust wecken, daß ich mich abwenden würde. Denke ich nun trotz meiner ästhetischen Anschauung nicht auch in der Romanszene an die wirkliche Welt? halte ich nicht an die Welt des Dichters eine zweite, wie nach Roetteken bei der Aufnahme eines wissen-

schaftlichen Werkes? Roetteken muß selbst betonen, daß wir nach der Lektüre des Othello z. B. ein Urteil über die Lebenswahrheit dieses Stückes haben, daß also eine zweite Welt neben der im Dichtwerk uns vorschweben müsse. Mich will bedünken, daß uns der Verfasser die Antwort einigermaßen schuldig geblieben ist, wenigstens zog er die Konsequenzen nicht überzeugend genug, wenn er auch die aus Gewöhnung folgenden Dispositionen darlegt und auf die innere Wahrheit hinweist, die wir bei der Dichtung erleben. Hier zeigt sich meines Erachtens besonders deutlich die Schwierigkeit, die sich aus der Anwendung der psychologischen Methode auf die verwickelteren Verhältnisse beim ästhetischen Genuß ergibt. Die an sich sehr treffenden Ausführungen über Erkennen und Wiedererkennen vermögen doch nicht völligen Ersatz für das Fehlende zu bieten, auch hätte Roetteken, der einmal das Beispiel des Othello wählte, daran das Weitere zeigen müssen. Hier klafft also eine Lücke, die auch durch die Auseinandersetzung über die Illusion nicht ausgefüllt wird.

Für die Betrachtung über den assoziativen Faktor hätte sich eine Rücksichtnahme auf Meinongs Abhandlung über Fantasievorstellungen und Fantasie (Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 1889, Bd. 95) empfohlen, jedenfalls wäre es fruchtbar gewesen, wenigstens an Roettekens eigenes, S. 48 f. erwähntes Beispiel von der Lotosblume in Heines Gedicht anzuknüpfen und so die einzelnen Teile miteinander zu verbinden. Am weitesten entferne ich mich von Roetteken in dem Abschnitt über die „Einschmelzung“ (S. 174 ff.); diesen Terminus für den gebräuchlichen „Einfühlung“ schlägt er vor, ich glaube jedoch nicht, daß er Nachfolge finden wird. Und manche Beobachtungen, die er mitteilt, kann ich nicht nacherleben. Er behauptet S. 176, für ihn nehme Penthesileas Gesicht in Kleists Drama, da sie mit ihren Hunden auf Achilles losstürmt, „etwas von dem Ausdruck im Gesicht eines zum Beißen bereiten Hundes an“; ich habe die Stelle mehrmals nachgeprüft und dabei unter der Prädisposition von Roettekens Ausführungen gestanden, ohne daß mir auch nur ganz schwach eine halbwegs entsprechende Anschauung gekommen wäre. Ebenso geht es mir S. 178 bei dem Satze: „das blaue Wasser sieht . . . kühl aus, weil die Empfindung blau zu der Empfindung kalt innere Beziehung hat.“ Für mich ist das durchaus nicht der Fall, im Gegenteil; allein schon der Vers von Anastasius Grün: „blauer Himmel und Sonnenschein“ würde mich verhindern „blau“ gerade mit „kalt“ zu verbinden. Noch stärker ist mein Bedenken bei Roettekens Entwicklung des Ausdrucks „heiteres Gelb“ (S. 184); ich möchte näher darauf eingehen, weil hierbei weiteres in Betracht kommt und mir die Analyse Roettekens nicht einleuchtet. Er sagt: „Die Farbenempfindung erregt mir unmittelbar ein Gefühl der Heiterkeit, aber dieses Gefühl an sich könnte, auch wenn man es sich noch so eng auf die Farbe bezogen denkt, diese immer nur als eine erheiternde, niemals aber als eine selbst heitere erscheinen lassen“. Die Folgerung ist richtig, wenn ich auch die Voraussetzung nicht teilen kann; für mich ist mit der Farbenempfindung „gelb“ keineswegs unmittelbar ein Gefühl der Heiterkeit verbunden, wenn es mir vielleicht auch nicht ganz so ergeht, wie dem Konrektor Äpinus, von

dem Fritz Reuter in „Dörchläuchting“ (Neue Volksausgabe[2] VII, 228 f.) sagt: „de Franzosen kunn hei nich liden, un mit de gele Farw' gung em dat ebenso as sin Dürten, sei was em touwedder“. Wenn ich nun aber Roetteken das Gefühl der Heiterkeit auch zugebe, kann ich seine weiteren Angaben nicht verstehen. Er meint: „Man muß wohl annehmen, daß das Gefühl zunächst Vorstellungsdispositionen anderer Objekte erregt, die mich gleichfalls heiter zu stimmen vermögen. Unter ihnen sind auch die von mich anlachenden Menschengesichtern, und diese sind ... bevorzugt, weil das heitere Gesicht leise Empfindungen eines eigenen heiteren Gesichtsausdrucks mir erweckt und damit auch die Vorstellung eines mir gegenüberstehenden nahe gelegt wird. Erst indem die Disposition dieser Vorstellung sich zu dem Gelb gestellt, erhält es den Charakter, selbst heiter zu sein“. Das erscheint mir ganz undenkbar, denn ein Zusammenhang von „Gelb“ und „Gesicht“ würde mir die Vorstellung eines „Gelbsüchtigen“, daher eines Kranken und damit das Gegenteil von Heiterkeit erregen.[1]) Es fehlt zum mindesten ein Mittelglied für diese Übertragung, also vielleicht „heiterer Tag“, weil an einem solchen die Sonne gelb scheint, den sonnigen Tag aber nenne ich „heiter“, weil an ihm die Menschen und ich selbst heiter bin. Die Substratvorstellung „gelb“ wird nicht mit der anderen „heiteres Gesicht“ verbunden, wie etwa in Meinongs Beispiel von der „roten Schultafel“ die Substratvorstellung „Schultafel“ mit irgend einem „roten“ Gegenstand — für mich eher mit einem roten Vorhang als mit einer roten Kugel, wie für Meinong —, sondern mit „heiterer Tag“ und diese Verbindung ist uns, vielleicht nach der oben ausgeführten Verbindung, bereits geläufig; unmöglich wird mir „aus der Gefühlswirkung des Gelb die Vorstellungsdisposition mich anlachender Menschengesichter erregt“ (S. 185). Ebenso bezweifle ich Roettekens Ausführung über das Bild von Böcklin „Schweigen im Walde“, denn ich bin überzeugt, kein einziger Beschauer würde es so benennen, wenn der Maler nicht selbst durch den „erläuternden Titel“ (Lyrik und Lyriker, S. 504) nachgeholfen hätte. Wieder müßte meiner Meinung nach die Analyse der Übertragung weiter geführt sein als bei Roetteken (S. 185), der sie zu einfach gestaltet. Jedesfalls kann von einer „Einschmelzung“ nicht die Rede sein. Sehr einleuchtend ist dagegen die Unterscheidung von Du- und Ich-Personifikationen (S. 189 ff.), wenn ich von dem Satze absehe (S. 190): „Bei dem heiteren Gelb glaube ich bei mir ein Schwanken zwischen beiden Personifikationsarten zu bemerken: bald ist es mir, als lachte es mich aus dem Gelb heraus an, bald scheine ich mir selbst aus dem Gelb herauszulachen“; wo die Voraussetzung fehlt, kann die Folgerung nicht eintreten. Zu dem Beispiel vom Regenbogen als Himmelsbrücke (S. 193) sei bemerkt, daß in der nordischen Mythologie wohl die beiden Vorstellungen vollständig zusammengeflossen sein mußten. Auch muß betont werden, daß gewiß selbst in der Du-Personi-

[1]) In Grimmelshausens Roman muß Dietwald seiner schönen Frau Amelinde das Gesicht mit Safran gelb färben, damit sie häßlich aussehe.

fikation wir uns immer selbst substituieren, sonst könnte natürlich keine Personifikation zustande kommen. Wir können uns dies vielleicht so erklären: von uns selbst gewinnen wir doch nur eine Anschauung, wenn wir uns im Spiegel sehen, wobei wir das Spiegelbild zuerst als Du und erst dann als Ich auffassen (vgl. ein Kind oder einen Affen vorm Spiegel); immer aber bleibt das Spiegelbild tatsächlich ein Du, ein uns gegenüberstehendes Wesen. Aus dieser Tatsache scheint sich mir sehr viel für die Poesie zu ergeben, die für mich eine Art geistiger Spiegel ist, was ich hier nur erwähnen, aber nicht ausführen kann.

Vollständig stimme ich mit Roetteken (S. 199 f. Anm.) gegen Köstlin überein, daß die sinnlichen Gefühle auch bei den sogenannten niederen Sinnen zum ästhetischen Genuß gehören; könnte das beim Verzehren der Kirschen noch zweifelhaft sein, so ist das Schlürfen eines alten Rheinweins oder das Rauchen einer vorzüglichen Henry Clay, trotzdem das Objekt dabei verbraucht wird, ein, freilich minderwertiger, ästhetischer Genuß, weil mir der bloße Anblick eines Rheinweins oder einer Havanna so gut wie gar keinen Genuß gewährt, sondern erst der Reiz meiner Zungen-, Gaumen- und Nasennerven. Wer einen Römer alten Rheinwein auf einen Zug hinunterstürzt oder eine Henry Clay in die Luft pafft, der genießt sie nicht ästhetisch, wie der Kenner, der „gustiert“ oder behaglich schmaucht.

Zu Fechners Beispiel (S. 214), „daß wir eine Anekdotensammlung nicht in einem Zuge durchlesen, während wir das bei einem viel dickeren Romanband mit Vergnügen tun können“, sei bemerkt, daß der Vergleich besser zwischen einer Novellensammlung und einem Roman gezogen werden müßte, weil eine Anekdotensammlung als Erzeugnis der Komik rascher Ermüdung herbeiführt. Die Erklärung Roettekens trifft auch für die Novellensammlung zu.

Die Lustwirkung, die aus der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen folgt, vermag Roetteken (S. 218) nicht zu erklären; sollte nicht die Substitution, die Einfühlung daran Schuld sein, die wir vornehmen; wir fühlen Unlust, wenn in uns selbst keine Einheit ist, darum auch bei mangelnder Verknüpfung des Mannigfaltigen und umgekehrt. Können wir ein Rätsel nicht erraten, dann fühlen wir, daß etwas in uns nicht in Ordnung sei, das erfüllt uns mit Unlust; erraten wir es, dann freuen wir uns, weil in uns alles in Ordnung ist, und übertragen dann diese Lust auf das Rätsel und seine einheitliche Verknüpfung.

Für die schwierige, S. 239 f. behandelte Frage, ob in unserem Bewußtsein gleichzeitig Lust und Unlust vorhanden sein können, sei zuerst darauf hingewiesen, daß wir wohl unterscheiden müssen zwischen den verschiedenen Quellen, denen Lust und Unlust entstammen. Wiederholt hab' ich schon im Wartezimmer des Zahnarztes Menschen beobachtet, die trotz deutlicher Spuren von Zahnweh die „Fliegenden Blätter“ lasen und dabei ihr schmerzhaftes Gesicht zu einem Lächeln verzogen; da war die Unlustquelle der Zahn, die Lustquelle der Witz in den „Fliegenden“. Hier kreuzen sich Unlust infolge physischen Schmerzes und Lust infolge ästhetischen Genusses. Trotz Hühneraugenschmerzen kann man ein Theaterstück mit voller Lust

genießen, es wird nur darauf ankommen, daß das Unlustgefühl nicht zu stark sei. In einer schweren Augenkrankheit mit furchtbaren Schmerzen war es mir unerträglich, als mir die „Fliegenden“ vorgelesen wurden, während ich das Vorlesen eines ernsten wissenschaftlichen Werkes mit Interesse und Vertäsndnis verfolgte. Anders liegt der Fall, den Roetteken S. 240 anführt: eine größere Menge von Gefrornem auf einmal in den Mund genommen, errege zugleich die Lust des angenehmen Geschmackes und die Unlust des durch die Kälte erregten Schmerzes, ein „schmerzhafts Essen“ nannte jener Bauer in den „Fliegenden“ den Genuß des Gefrorenen; hier läge Unlust und Lust in derselben Sfäre, entstammte derselben Quelle. Auf ästhetischem Gebiet erinnere ich mich eines Falles, in dem sich Unlust und Lust so in mir gleichzeitig kreuzten, das war bei der ersten Lektüre von Hegelers „Ingenieur Horstmann“: sie war mir zugleich eine Qual und ein Genuß, die Qual entstammte, allgemein gesprochen, dem Stoff, der Genuß der Form. Und das wird man wohl auch in anderen Fällen beobachten können, jedesfalls wird man die Quellen des Gefühls beachten müssen. Daß wir unter Umständen Sehnsucht nach Unlust als nach einer Abwechslung haben können, glaube ich noch immer; ich sehe ganz ab von der „Wonne der Wehmut“, die manchen Menschen zum Aufsuchen des „Schmerzlichen“ antreibt. Was Roetteken gegen mich (S. 258 f.) anführt, ist gewiß zum Teil richtig; wenn ich eine schmerzende Stelle meines Körpers trotz der vorauszusehenden Erhöhung meines Schmerzes berühre, so kann das auch geschehen, um mich zu überzeugen, ob es denn wirklich gar so schlimm sei, oder um meine Widerstandskraft zu erproben oder aus Freude am Ursachesein. Es kann aber auch geschehen, weil wir einen gleichmäßigen, ununterbrochenen Verlauf als Unlust empfinden und uns nach einer Abwechslung sehnen. Das liegt in Goethes Vers „Alles in der Welt läßt sich ertragen, nur nicht eine Reihe von schönen Tagen“; es gehört nicht eine völlige Übersättigung mit Lust dazu, sondern es genügt schon, wenn die Lust zu lang andauert. Wenn in einem Lustspiel oder einer Posse nicht von Zeit zu Zeit Abwechslung, Unterbrechung der Lust eintritt, so ermüden wir. Die Lust, die auf dem Umwege über die Unlust entsteht, vermehrt diese Übersättigung aber nicht, wie Roetteken meint, und schlägt darum nicht wieder in Unlust um, weil sie aus einer anderen Quelle stammt und deshalb wahrscheinlich anders betont ist. Mit welchem Vergnügen, also Lustgefühl, strecken wir mitunter unsere Muskeln trotz des damit verbundenen Schmerzes, weil wir sie dann wieder besser brauchen können. So geht es uns auch wohl mit unserem Gefühl. Vielleicht unterscheidet sich meine individuelle Beschaffenheit von der Roettekens, denn ich vermisse bei ihm auch S. 264 bei der Besprechung kontrastierender Massen die Feststellung, daß sie, „durch längere Strecken der Dichtung“ geführt, jede Wirkung einbüßen können; ebenso urteile ich anders als er (S. 265 f.) in dem von Lipps erwähnten Fall: „Ein armes, geistig und an starkem Wollen armes Menschenkind geht durch Schläge des Schicksals zugrunde, . . . geistig und sittlich; es werde in jeder Hinsicht zerrieben.“ Roetteken empfände ein Drama dieser Art „nur noch als eine Quälerei.“ Ich habe erst vor

ganz kurzer Zeit an einem wirklich vorhandenen Drama die Probe machen können und dabei, wie Lipps vermutete, eine tragische Wirkung verspürt; ich meine das jüdische Arbeiterdrama „Eisik Scheftel" von David Pinski (Autorisierte Übersetzung aus dem jüdischen Manuskript von Martin Buber. Jüdischer Verlag, Berlin 1905). Wie hier der jüdische Arbeiter Eisik Scheftel, eine schwache, hochbegabte Natur, ein Erfinder, unter dem Drucke der Verhältnisse, Klagen seiner Frau Beile, Spott seiner Kameraden, Ausnutzung seines Arbeitgebers Note Goldin, Qual seiner Umgebung, steigender Verarmung und Verzweiflung an seiner Erfindung bis zum jammervollsten Selbstmord getrieben wird, das ist mit einem mir bisher nur im jüdisch-deutschen Theater vorgekommenen Naturalismus durchgeführt, peinigend und quälend, aber trotzdem mit echt tragischer Wirkung. Roetteken räumt hier die individuelle Verschiedenheit willig ein. Auch in Bezug auf die „ästhetische Versöhnung" wird sie zugegeben werden müssen. Bei dem merkwürdigen Roman von Hugo Bertsch „Die Geschwister" (Stuttgart 1903) empfinde ich den versöhnenden Schluß als einen unerträglichen Bruch, der mir das ganze Werk zerstören könnte, wenn es nicht im übrigen so viel tief Poetisches enthielte; mein ästhetisches Fühlen verlangt einen tragischen Ausgang als Konsequenz des Ganzen und faßt den wirklich eintretenden als eine schwächliche Konzession an die große Masse der Leser. So bin ich wieder zu dem Bedenken zurückgekehrt, das ich im Eingang ausgesprochen habe. Ich möchte noch eine Tatsache mitteilen, die ich kürzlich beobachten konnte (vgl. S. 278): einer meiner polnischen Schüler äußerte in seiner Seminararbeit über Platens Gedicht: „Wiegenlied einer polnischen Mutter," es beweise, daß Platen die Seele einer wahren Polin nicht gekannt habe, so hätten die Polinnen im Jahre 1831 nicht sprechen und nicht denken können. Während ich den starken Ausdruck des Hasses und der Wut als ganz verständlich ansehe, verhinderten ihn als Angehörigen einer anderen Nation gewisse Vorstellungen an einer ästhetischen Erfassung des Gedichtes. Solche Beobachtungen werden sich bei der Lektüre von Werken aus fremden Literaturen wohl häufig genug anstellen lassen. Nicht viel Resultat verspräche ich mir dagegen von der S. 280 angedeuteten Untersuchung, wie weit Eigentümlichkeiten der althebräischen Poesie noch heute in den poetischen Werken des jüdischen Volkes aufzudecken wären. Schon die Betrachtung der Sammlung von jungjüdischen Gedichten „Junge Harfen", die Berthold Feiwel (Jüdischer Verlag, Berlin) herausgegeben hat, lehrt, daß die althebräische Poesie, so weit ich sie aus der Bibel kenne, noch heute weiter lebt, und darum wirksam ist, also die Unterscheidung zwischen nachlebender Beeinflussung und nationaler Eigentümlichkeit unmöglich machte.

Roetteken hat in dem vorliegenden ersten Teil seines großangelegten Werkes bedeutsame Probleme der Poetik mit genauer Kenntnis der psychologischen Literatur, feinem Verständnis und großem Eifer fördernd behandelt; er wahrt sich seine Selbständigkeit anderen Forschern gegenüber, wenn er auch dankbar verzeichnet, was er von ihnen lernte. Er ist ehrlich bemüht, zur Erhellung der verschiedenen wichtigen Fragen das Seine beizutragen und die Poetik „von unten" ausbauen zu helfen. Daß bei einem so umfassenden

Versuch die Meinungen zum Teil auseinandergehen müssen, ist selbstverständlich und beweist nichts gegen das Werk selbst. Was etwa vermißt wird, können möglicherweise die beiden noch ausstehenden Bände bieten; in ihnen will der Verfasser das dichterische Schaffen und die Dichtungsarten, endlich Darstellungsmittel, Wirkung, Stil und Ursprung der Poesie (Volks- und Kunstpoesie) behandeln. Hoffentlich erscheinen sie in nicht zu ferner Zeit. Meine Anzeige wurde durch die Überhäufung mit anderer Arbeit zu meinem Bedauern ungebührlich verzögert, trotzdem kann sie auf den zweiten Band nicht hinweisen, weil er noch immer aussteht.

Lemberg. Richard Maria Werner.

Camilla Lucerna, Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin und ihre Nachbildung durch Goethe. Berlin, Verlag von Alexander Duncker, 1905, 70 S. 8°. – (Franz Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Band XXVIII.)

Das Lied von der Assanaginiza ist von Alberto Fortis, Viaggio in Dalmazia, Venet. 1774 zuerst in slavischem Urtext nebst italienischer Übersetzung veröffentlicht, im folgenden Jahre von dem Übersetzer Klemens Werthes in „Die Sitten der Morlaken“ ins Deutsche übertragen,[1]) und von Goethe, wie die Verfasserin wahrscheinlich macht, noch in demselben Jahre (1775), auf Grund dieser Übertragung und des wiederabgedruckten Originals, in Versen zu je 5 Trochäen nachgedichtet worden. Die zehn Silben waren ihm durch den slavischen Text gegeben, den trochäischen Rytmus hat er durch glückliche Auffassung herausgefunden, obgleich er das Serbische nicht verstand.

In Miklosich Untersuchung über unser Lied[2]) ist von besonderem Werte die Mitteilung eines besseren Textes nach einer Spalatiner Handschrift aus dem 18. Jahrhundert. Fortis ist beim Abdruck des Originals ziemlich sorglos verfahren. Vers 65: dug podcluvac nosi na divojcu, hat er zwar mit: Il lungosvelo, cui chiedea, portando übersetzt, aber im Druck des Originaltextes ausgelassen, vgl. Lucerna, S. 30.

Dieser Spalatiner Text (H° bei Lucerna) ist nun allen weiteren Arbeiten über unser Lied zugrunde zu legen und es ist ein Mißgriff der Verfasserin, daß sie davon S. 22, Z. 15 v. o. nicht mehr gibt als die bloße Signatur. Die Verfasserin erwähnt in der Vorrede mit Dank die Arbeit von Marković in Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti (Bd. 138). Dazu ist zu bemerken, daß jene Arbeit in diesem Falle eher irre zu führen geeignet war, da Marković einseitig in der Mutterliebe das tragische Patos der Gattin Assans sieht (vgl. S. 182: razabiremo . . . da je materinska ljubav njezin tragički pathos).

---

1) Vgl. Theodor Herold, Fr. Aug. Kl. Werthes Biographische und Kritische Forschungen Münster 1898, S. 34 f.

2) Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien vom 28. Februar 1883: „Über Goethes Klagegesang von der edlen Frauen des Asan Aga, Geschichte des Originaltextes und der Übersetzungen.“

Demnach verbleibt Frl. Lucerna das Verdienst, das neue tragische Motiv, das unser Lied enthält, zuerst erfaßt und klargestellt zu haben.

Ehe ich auf diesen, wertvollsten Teil der Arbeit (Abschnitt V) näher eingehe, will ich den Leser mit den Einzelheiten des Liedes vertraut machen, so daß er imstande ist, sich ein selbständiges Urteil darüber zu bilden.

Das Metrum des Liedes besteht aus Verszeilen von je 10 Silben, ohne Strofenbildung. Die einzelnen Verse bilden in sich abgeschlossene Sätze. Eine Ausnahme scheint Vers 83, 84 vorzuliegen, doch ist durch das neu anhebende „Diesem" (Vers 84) auch hier die sinngemäße Selbständigkeit der Verse nach Möglichkeit gewahrt. Nach der vierten Silbe steht ausnahmslos die Cäsur. Danach zerfällt jeder Vers in zwei Teile A und B von 4 + 6 Silben. Auch diese beiden Hälften müssen nach Möglichkeit selbständige Satzteile enthalten, z. B. A das Subjekt, B das Prädikat, vgl. Vers 69, 70.

Die Verse sind nicht gereimt. Im Gesange bilden die zehn Silben fünf Takte, die, da sie keinen Auftakt haben, und, wie in der Musik allgemein üblich, den ersten, als den guten Taktteil hervorheben, dem entsprechen, was wir unter Gleichsetzung der antiken Länge mit der modernen Hebung, trochäischen Rytmus zu nennen pflegen.

Betrachtet man diese Verse aber unter Zugrundelegung des in der Aussprache des što-kavischen Serbo-Kroatisch enthaltenen dynamischen (exspiratorischen) Akzentes,[1]) so erscheint die Folge von Hebungen und Senkungen ziemlich frei.

Es finden sich folgende Formen:

A. Für die vier Silben der ersten Vershälfte:

a. mit einer Hebung:

1) IXXX, *labutovi*, 4. 8. 10. 46. 48. 50. 51. 56. 71. 77. 79. 89: . . . . 12 Mal.

2) XIXX, *on boluje*, 7. 9. 12. 14. 22. 23. 29. 30. 32. 35. 36. 38. 41. 45. 58. 62. 63. 67. 75. 78. 83. 86. 92. 93: . . . . 24 „

3) XXIX, *ter po-ruça*, 11. 13. 17. 24. 26. 28. 34. 37. 39. 49. 52. 54. 55. 57. 60. 61. 68. 73. 74. 80. 88. 90: . . . . 22 „

b. mit zwei Hebungen:

4) IIXX, *aj, taco-te*, 47. 53. 59. 65: . . . . . . 4 „

5) IXIX, *sto-se bilī*, 1. 2. 3. 5. 6. 15. 16. 20. 21. 25. 27. 33. 40. 42. 43. 44. 64. 66. 69. 72. 76. 81. 82. 84. 87. 91: . . . . 26 „

6) XIIX, *da vrāt lomi*, 18. 19. 31. 70. 85: . . 5 „

93 Verse.

[1]) Die von Vuk und Daničić aufgezeichnete što-kavische Aussprache enthält in ihren Akzenten dreierlei: 1. Bezeichnung des exspiratorischen Akzentes, den ich im folgenden allein berücksichtige, 2. Bezeichnung der Quantität und 3. Bezeichnung der musikalischen Tonhöhe.

B. Für die sechs Silben der zweiten Vershälfte:

a. mit einer Hebung:

1) XIXXXX, *sirotize svoje*, 50. 61. 78. 87: . . 4 Mal.

b. mit zwei Hebungen:

2) IXIXXX, *al-su labutovi*, 2. 5. 6. 17. 21. 23. 38. 40. 49. 56. 63. 74. 90. 91. 92: . . . . 15 „

3) IXXIXX, *vech-bi o-copnili*, 2. 4. 8. 14. 18. 30. 32. 39. 45. 48. 52. 53. 55. 57. 59. 64. 65. 66. 69. 71. 75. 76. 80. 81. 84. 89: . . . . 26 „

4) *veliche sramote*, 22. 25. 29. 31. 44. 46. 60. 68. 73. 77. 79. 82. 93: . . . . 13 „

5) IXXXXI, *smilovati nasvās*, 88: . . . . . 1 „

6) XIIXXX, *do dvā sinca svoja*, 86: . . . . 1 „

7) XIXIXX, *u gōri zolenoj*, 1. 9. 12. 19. 28. 33. 36. 37. 58. 70: . . . . 10 „

8) XIXXIX, *u ranami gliutim*, 7. 26. 27. 34. 35. 42. 47. 51. 67. 83: . . . . 10 „

9) XXIXIX, *ni u rodu momu*, 13. 15. 43: . . 3 „

c. mit drei Hebungen:

10) IXIXIX, *ranam boglie bilo*, 10. 11. 16. 20. 24. 41. 54. 62. 72. 85: . . . . 10 „

93 Verse.

Untersucht man das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Formen der beiden Vershälften, so ergibt sich, daß der Dichter in unserem Liede folgende Versformen gebraucht hat:

A 1: IXXX (labutovi[1]) mit
- B 1: XIXXXX (sirotice svoje): 50.
- B 2: IXIXXX (al su labutovi): 56.
- B 3: IXXIXX (već bisokopnili): 4. 8. 48. 71. 89.
- B 4: IXXXIX (velike sramote): 46. 77. 79.
- B 8: XIXXIX (u ranami ljutim): 51.
- B 10: IXIXIX (ranam bolje bilo): 10.

A 2: XIXX (on boluje) mit
- B 1: XIXXXX (sirotice svoje): 78.
- B 2: IXIXXX (al su labutovi): 23. 38. 63. 92.
- B 3: IXXIXX (već bi okopnili): 14. 30. 32. 45. 47.
- B 4: IXXXIX (velike sramote): 22. 29. 93.
- B 6: XIIXXX (do dva sinka svoja): 86.
- B 7: XIXIXX (u gori zelenoj): 9. 12. 36. 58.
- B 8: XIXXIX (u ranami ljutim): 7. 35. 67. 83.
- B 10: IXIXIX (ranam bolje bilo): 41. 62.

A 3: XXIX (ter poruča) mit
- B 1: XIXXXX (sirotice svoje): 61.
- B 2: IXIXXX (al su labutovi): 17. 49. 74. 90.
- B 3: IXXIXX (već bi okopnili): 39. 52. 55. 57. 80.

[1]) Wir drucken die Stichworte mit ab, weil sie die Vergegenwärtigung der betreffenden Versform außerordentlich erleichtern.

B 4: IXXXIX (velike sramote): 60. 68. 73.
B 5: IXXXXI (smilovati na vas): 88.
B 7: XIXIXX (u gori zelenoj): 28. 37.
B 8: XIXXIX (u ranami ljutim): 26. 34.
B 9: XXIXIX (ni u rodu momu): 13.
B. 10: IXIXIX (ranam bolje bilo): 11. 24. 54.

A 4: IIXX (aj takoste) mit
B 3: IXXIXX (već bi okopnili): 53. 59. 65.
B. 8: XIXXIX (u ranami ljutim): 47.

A 5: IXIX (što se bili) mit
B 1: XIXXXX (sirotice svoje): 87.
B 2: IXIXXX (al su labutovi): 2. 5. 6. 21. 40. 91.
B 3: IXXIXX (već bi okopnili): 3. 64. 66. 69. 76. 81. 89.
B 4: IXXXIX (velike sramote): 25. 44. 82.
B 7: XIXIXX (u gori zelenoj): 1. 33.
B 8: XIXXIX (u ranami ljutim): 27. 42.
B 9: XXIXIX (ni u rodu momu): 15. 43.
B 10: IXIXIX (ranam bolje bilo): 16. 20. 72.

A 6: XIIX (da vrat lomi) mit
B 3: IXXIXX (već bi okopnili): 18.
B 4: IXXXIX (velike sramote): 31.
B 7: XIXIXX (u gori zelenoj): 19. 70.
B 10: IXIXIX (ranam bolje bilo): 85.

In den 93 Versen finden sich also 37 verschiedene Formen.

Demnach ließe sich unser Lied in entsprechenden deutschen Versen etwa folgendermaßen wiedergeben:

Was erglänzet weiß am Berg dem grünen?
Sind's Schneefelder oder sind es Schwäne?
Wäre Schnee es, wär' er weggeschmolzen,
Schwäne aber, wären weggeflogen:
Nicht Schneefelder sind es, noch auch Schwäne,
Nein, das Zelt ist's Aga Assanagas.
Schmerzen leidet er von grimmen Wunden:
Ihn besuchte Mutter und auch Schwester,
Doch die Liebste[1]) wagt's nicht, vor Verschämtheit.
Als es besser mit den Wunden worden,
Da entbietet er der treuen Liebsten:
„Harre meiner nicht im weißen Hofe,
„Nicht im Hofe, nicht in meiner Sippe."
Wie die Dame[2]) die Worte vernommen[3])
Und die Ärmste dies bedenkend dastand,
Rosseshufschlag um den Hof erhob sich . . . .
Da enteilte Assan Agas Gattin,
Vom Turmfenster sich hinabzustürzen.
Ihr nach laufen die zwei jungen Töchter:
„Wend' dich zu uns, unsre liebe Mutter,
„Es ist ja nicht Vater Assan Aga,
„Sondern Onkel ist's Beg Pintorovitsch."

[1]) Gemeint ist die Gattin. [2]) Kaduna, vornehme Frau, im Serbischen ein türkisches Lehnwort, wie Dame ein französisches im Deutschen. [3]) A 3 + B 8.

Und zurück kommt Assan Agas Gattin,
Hängt dem Bruder um den Hals sich, klagend:
„Ja, mein Bruder, ach der großen Schande,
„Da er fort mich von fünf Kindern treibet.“ [1])
Der Beg schweiget, nicht ein Wörtlein sagt er,[2])
Sondern langet in die seidnen Taschen,
Überreichet ihr den Brief der Scheidung:
„Daß sie nehme voll die Schadloshaltung,
„Daß sie mit ihm heim zur Mutter kehre.“
Wie die Dame durchstudiert die Schrift hat,
Die zwei Söhne küßt sie auf die Stirne,
Die zwei Töchter, auf den Mund, den roten,
Doch von ihrem Kleinsten in der Wiegen
Sich zu trennen, ist ihr gänzlich unmöglich.
Faßt der Bruder drum sie bei den Händen
Und vermag sie kaum vom Sohn zu trennen.
Darauf schwingt er sie zu sich auf's Rößlein,
Zieht mit ihr hin zu dem weißen Hofe . . . .
In der Sippe weilt sie kurze Zeit nur,
Kurze Zeit nur, keiner Woche Tage:
Edle Dame und aus edlem Stamme,
Edle Dame wird allseits umworben
Und am meisten von Emotas[3]) Kadi.
Ihrem Bruder naht die Dame bittend:
„Ich beschwöre dich, bei deinem Leben,
„Wolle keinem mich zur Ehe geben,
„Daß nicht breche mir mein armes Herze,
„Wenn ich sehe meine armen Waisen.“
Doch der Beg hat es für nichts geachtet,
Er verspricht sie dem Kadi Emotas.[4])
Noch einmal naht bittend sie dem Bruder:
Daß er schriebe ihr ein weißes Brieflein,
Daß er's sende an Emotas Kadi:[5])
„Schönen Gruß läßt dir die Braut entbieten
„Und im Briefe läßt sie schön dich bitten,
„Wenn die Herren Gäste[6]) du versammelst,
„Langen Schleier[7]) bring' für die Verlobte,
Wann sie an des Agas Hof vorbeikommt,
Daß sie dann nicht sehe ihre Waislein.“
Wie der weiße Brief beim Kadi anlangt,
Hat die Herren Gäste er versammelt,
Gäst' versammelt und zieht nach der Braut aus,

---

[1]) A 5 + B 9 – „Da er mich fort“ etc. wäre nicht möglich. [2]) A 6 + B 10. [3]) Die Form Emota statt Imoski ist des Wohlklangs halber gewählt, vgl. Fortis: l'Emota dei bassi geografi greci. [4]) A 5 + B 8; [5]) A 5 + B 9: [6]) svati, die Brautführer, das bewaffnete Gefolge, mit welchem der Bräutigam die Braut abholt. [7]) podkluvak, sonst noch nicht sicher nachgewiesen.

Langen Schleier bringend der Verlobten.!
Glücklich kommen hin die Brautgeleiter,
Machten heil sich mit ihr auf den Rückweg.
Als sie kamen zu des Agas Höfen,
Sehen beide Töchter sie vom Fenster
Und zwei Söhne vor sie heraustreten,[1])
Darauf sprechen sie zu ihrer Mutter:
„Wend' dich zu uns, unsre liebe Mutter,
„Und wir wollen dir zu essen geben."
Als das hörte Assan Agas Gattin,
Zum Ältesten der Gäste sagte sie:[2])
Gottesbruder, Hochzeitszugesleiter,
Laß die Rosse bei den Höfen halten,
Daß ich meine Waisen hier beschenke."
Bei den Höfen hielt man an die Rosse,
Schöne Gaben gab sie ihren Kindern:
Jedem Söhnlein goldverzierte Stiefeln[3]),
Jeder Tochter Staatskleid[4]) bis zur Erde;
Doch dem kleinen Söhnlein in der Wiegen,
Diesem sendet sie ein Armenröckchen.
Als das schaute Degen Assan Aga,
Da rief hin er zu den beiden Söhnen:
„Kommet hierher, meine armen Waisen,
„Nun sich nimmer euer will erbarmen
„Euer Mutter eingerostet Herze."
Als das hörte Assan Agas Gattin,
Schlug zur Erde sie mit weißem Antlitz,
Von ihr schied sich augenblicks die Seele,
Vor Betrübnis, angesichts der Waisen.

Der Übersetzung lasse ich einige erklärende Bemerkungen folgen:

Fortis hat die Überschrift: Xalosna piesanza plemenite asan-aghinize, die er mit Canzone dolente etc. und Werthes mit Klag-Gesang übersetzt, Goethe ist letzterem gefolgt. Es ist diese Übersetzung jedoch ebenso unpassend, als wenn man z. B. das bekannte Bürgersche Gedicht überschreiben wollte „Der Klaggesang vom braven Mann". Žalosna pjesanca bedeutet „das tragische Lied". Es ist die Tragödie der idealen Frau als Gattin und Mutter, die daran zugrunde geht, daß sie alle ihre Pflichten vollkommen erfüllt. Die Assanaginica ist eine Südslavin (Dalmatinerin) mohammedanischen Glaubens. Zweifellos sehnt sie sich nach dem heldenmütigen Gatten und Vater ihrer fünf Kinder, aber die unterwürfige Scheu, die ehrerbietige Zurückhaltung, welche die altslavische Sitte der Frau auferlegt, verstärkt durch die strengen Haremsgesetze des Islams, gestatten ihr nicht, dem Zuge ihres Herzens zu folgen, und dieser Zwang erscheint ihr nicht als ein ungerechtes Gebot, sondern beherrscht ihr Denken und Fühlen innerlich so vollkommen,

[1]) A 5 + B 7: [2]) A 2 + B 7. [3]) nozve ist in dieser Bedeutung noch nicht sicher nachgewiesen. [4]) çoha ist ein türkischer Stoff.

daß sie gar nicht fähig wäre, sich gegen ihn aufzulehnen. Unübertrefflich kurz und für den Kenner der Verhältnisse klar, sagt der Dichter dies in den drei Wörtern: vor Scham konnte sie's nicht (od stida ne-mogla), Vers 9.

Als sie drum den Befehl erhält aus Assans Hause zu weichen, kann sie dies zunächst gar nicht fassen, nur mit Mühe begreift sie, was jenes Gebot besagt. Wiederum kurz und prägnant sagt der Dichter dies in dem Vers: Als die Dame die Worte verstanden, begriffen, ihren Sinn gefaßt hatte (razumila).

Nachdem ihr das Verständnis endlich aufgegangen ist, steht sie, wie erstarrt, in diesem Gedanken da. Nicht Zorn, nicht Unwillen, nicht beleidigter Stolz regen sich, sie kann zunächst nichts anderes denken als dies, er hat mich verstoßen, wirklich verstoßen. Jadna, die Arme, ist Vers 15 lediglich Subjekt, Prädikat ist bloß u toj misli stala (stand sie da in dem Gedanken). Richtig hat dies die Verfasserin S. 34,2 angedeutet.

Aus diesem starren Brüten erweckt sie der Hufschlag eines heransprengenden Rosses. Die Empfindung, der Sender der schrecklichen Botschaft nahe, löst bei Auffahrenden, gleichsam wie einen unwillkürlichen Reflex, den Gedanken aus: „ihm nicht mehr vor Augen kommen, er wird die Treppe heraufsteigen, also hinauf auf den Turm und vom Turm in den Abgrund." Erst die Töchter, welche ausdrücklich als divojche, Jungfrauen, bezeichnet werden, womit der Dichter wieder in einem einzigen Wort uns sagt, weshalb sie schon imstande waren die Sachlage zu verstehen, beschwichtigen die scheue Angst der Mutter. In der Klage der fassungslos am Halse des Bruders Hängenden zeigt sich wieder die ideale slavische mohammedanische Frau: kein Vorwurf gegen den Gatten. Verstoßung ist ja sein Recht. Hätte sie ihm keine Kinder geboren, so hätte sie die Verstoßung ohne Klage hingenommen. Aber dieser, bei ihrer untadeligen Haltung einzig denkbare Scheidungsgrund, liegt nicht vor, fünf Kinder, darunter drei Söhne, hat sie ihm geboren. Da muß die Welt fragen, was hat sie sich zu Schulden kommen lassen. Diese Verstoßung ist eine Beschimpfung, eine große und gänzlich unverdiente Schande (veliche sramotǝ), die er ihr antut. Dies ist der erste Gedanke, zu dem das gehetzte Weib ihre Sinne sammelt.

Den Scheidebrief muß sie durchbuchstabieren, durchstudieren, sie ist ja keine Gelehrte, kann notdürftig lesen; ist auch in einer solchen Geistesverfassung, das sie jetzt selbst den Sinn des einfachsten Satzes nur mit Mühe begreifen würde — dies liegt in dem bezeichnenden „durchstudiert" (prouçila), anstatt eines gewöhnlichen „gelesen".

Der Scheidebrief enthält die Bestimmung, daß sie voll (podpuno, ist Adverb) die Summe mitnähme, die ihr im Eheschließungskontrakt für den Fall einer Verstoßung ohne ihre Schuld festgesetzt war. Es ist also eine Ehrenerklärung, die Ehrverletzung, welche in der grundlosen, aber alle bösen Zungen zu entfesseln geeigneten Verstoßung lag, ist von ihr genommen; ihre Ehre ist vor aller Welt wieder hergestellt. Sie hat dem Bruder deshalb nichts zu sagen.[1]) Die Ehre ist gerettet, jetzt darf die Mutterliebe zu ihrem Rechte kommen. Die Mutterliebe darf sie zeigen, deshalb tritt dieselbe in dem ganzen

[1]) Wenn die Verfasserin (S. 43) bemerkt „ihn wurmt die Schande", so ist das gewiß nicht richtig, da er ja den Scheidebrief gelesen hat.

Gedichte so breit hervor, daß es begreiflich ist, wie Marković (s. o.) darin den Angelpunkt des Liedes sehen konnte.

Sie küßt die Söhne auf die Stirn. Sie sind noch klein, noch so kindlich, daß sie später (Vers 73) der Mutter, deren Trauer sie mehr fühlen als verstehen, das Trostmittel anbieten, womit sie selber in ihren Kümmernissen schnell getröstet werden — aber es sind männliche Wesen, die Mutter ist nicht mehr die Gattin ihres Vaters, auch ihnen gegenüber zeigt die ideale feinfühlige Frau, in diesem Augenblicke eine gewisse Zurückhaltung, sie schließt sie nicht in ihre Arme, sondern küßt sie auf die Stirn — die Töchter aber srid rumena liza, mitten in's rote Antlitz, d. h. auf den Mund. Von dem kleinen[1]) Söhnchen in der Wiege kann sie sich nicht trennen. Aber nun der Gatte sie verstoßen hat, ist der Bruder nach der Sitte ihres Volkes ihr Gebieter — ihm leistet sie nur schwachen Widerstand (Vers 37 und 38), als er sie fortführt. Sie bittet den Bruder, sie nicht wieder zu verheiraten und begründet das mit der Liebe, die sie zeigen darf, der Liebe zu ihren Waisen. Die Beschwörungsformel (Vers 47) lautet wörtlich: So wahr ich dich nicht vermissen möchte, vgl. S. 34,3, d. h. bei deinem mir teuren Leben. Als die Assanaginica dies bei ihrem Bruder nicht erreichen kann, bittet sie ihn, wenigstens einen Brief an den zukünftigen Gemahl zu schreiben. Sie schreibt den Brief nicht selber. Der Bruder ist ihr Vormund, er handelt und spricht für sie, sie unterwirft sich seinem Willen, wie es ihr die Landessitte vorschreibt. Der Sinn des Briefes ist der: ich bin dir übergeben, ich werde auch dir gegenüber meine Pflichten erfüllen, aber mein Herz ist und bleibt bei Assan Agas Kindern — und, was sie selbst in der Kammer wohl laut auszusprechen sich scheut, bei dem Helden Assanaga.

Der Brautzug kehrt zurück. Der Kadi ist mit in demselben, aber er ist nicht Anführer des Zuges. Dies ist der Älteste[2]) der geladenen Brautführer (starišina svatōv). Ihm ist die Braut für die Reise übergeben, er steht zu ihr in einem religiösen Verhältnis, ist ihr „Bruder durch Gott" (bogom brat), mit ihm allein darf sie sprechen.

Als sie an Assans Hofe vorbeikommen, stehen die beiden Töchter am Fenster. Die Mutter hat sie gut erzogen; auch seitdem sie ihre Schritte nicht mehr lenkt, benehmen sie sich mit der gebotenen Zurückhaltung, sie bleiben im Schutz des Hauses. Die beiden älteren Söhne treten heraus vor die Mutter. Es sind Kinder, aber Heldensöhne. Edle Mutter hat dem edlen Vater edle Art geboren. Sie fragen nicht erst ob sie dürfen. Sie folgen dem Triebe des Herzens, behaupten ihr Recht.

Die Braut führt Geschenke mit sich (S. 44), um im Hause des neuen Gatten die Verwandten, die Gäste, vor allem den Ältesten der Brautführer zu beschenken. Auch unterwegs werden gelegentlich Geschenke ausgeteilt. Hat sie das Recht jedem begegnenden Bettler eine Gabe zu spenden, wie dürfte es ihr verwehrt werden auch diesen Ärmsten, ihren Kindern, eine letzte Liebesgabe zu widmen. Sie tritt damit nicht um Haaresbreite über den ihr

[1]) s-malacnim ist wegen mallenu (Vers 84) in malahnim zu ändern, was auch Miklosić für richtig hält. [2]) Damit ist nicht gesagt, daß es der an Jahren älteste sein müsse; es ist der vornehmste, der bestimmte Anführer, der Hochzeitsmarschall.

gewiesenen Kreis hinaus. Sie sagt zu dem Ältesten der Brautführer: „Laß mir die Pferde bei den Höfen halten" — der Ausdruck ist wieder außerordentlich bezeichnend. „Bei" (uza = in der Nähe, um herum) in Verbindung mit dem Plural (uza dvore) gibt dem Ausdruck eine große Unbestimmtheit. Sie vermeidet es zu sagen: vor Assans Hofe, oder gar vor seiner Türe;[1]) gerade der unbestimmte Ausdruck, den sie wählt, malt unübertrefflich ihre bis ins einzelste hinein sich kundgebende zartfühlende Zurückhaltung.

Die Geschenke an die vier älteren Kinder sind standesgemäße, reiche Gaben, die den Beschenkten gewiß große Freude gemacht haben. Die Töchter empfangen vielleicht das erste lange Kleid, nachdem sie bisher noch im Kinderröckchen gegangen sind — die Söhne die ersten Stiefeln, ein Ereignis im Leben der Knaben. Dem Kleinsten in der Wiege könnte nur eines wahre Freude machen — die Mutterbrust (S. 68,83), welche er entbehren muß. Sonst ist's gleich, was sie ihm schenkt, ob viel ob wenig, ihm nützt keines. Deshalb wählt die Assanaginica eine symbolische Gabe, in welcher ein zweifaches ausgedrückt wird. Erstens, daß er der Ärmste und Verlassenste ist, soll er standesgemäß gekleidet sein, so entspricht seiner gegenwärtigen Armut und Verlassenheit eben nur das Armenröckchen. Danach noch ein anderes: Ihr Milchkind in der Wiege liebt sie natürlicherweise am meisten (vgl. Vers 35—38). Ihm möchte sie auch die reichsten Gaben schenken; indem sie ihm aber das Armenröckchen schickt, deutet sie mit vollendeter Feinheit an, daß sie, leider, ihre tiefsten Gedanken, ihre lebendigsten Empfindungen unterdrücken muß. Es ist das ein Wink für ihren Gatten: „wenn ich dir auch meine Liebe nicht zeige, mit meiner Zärtlichkeit mich nicht vordränge, kannst du glauben, daß ich, die ich dir fünf Kinder geboren habe, dich nicht liebe — meinst du etwa ich liebe auch mein Milchkind nicht, weil ich ihm ein Armenröckchen schenke?!"

Die Assanaginica ist die Idealgestalt des Liedes.[2]) Die anderen Personen sind in voller Realität, nach dem Leben gezeichnet.

Nehmen wir zunächst den Bruder, Beg Pintorovitsch. Er hat nicht den mindesten Anflug von Zärtlichkeit der Bruderliebe. Die selbstlose Hingabe der Schwester betrachtet er ebenso als sein zu forderndes Recht, wie der Aga die Liebe der Gattin. Als die Schwester, über die ihr widerfahrene Ehrenkränkung klagend an seinem Halse hängt, hat er kein Wort des Trostes, keine teilnehmende Frage für sie übrig, obgleich er aus dem Scheidebrief schon weiß, daß sie vollkommen unschuldig ist. Er weiß, eine edle Dame bringt dem Bruder, der ihre Hand vergibt, einen schönen Gewinn. Wie ein irgendwo festgehaktes Kleinod löst er sie mit Gewalt (Vers 37) von dem Säugling. Wirft sie (so steht ausdrücklich im Text „mechie") auf sein Roß und führt sie wie ein Beutestück von dannen. Unerbittlich bleibt er gegenüber der Bitte, sie nicht mehr zu verheiraten, das heißt auf den ihm winkenden Gewinn zu verzichten, und er gibt sie, nicht dem besten, sondern

[1]) Wenn die Verfasserin, nach schlechter Lesart (dvora) „vor dem Hofe" übersetzt, so bringt sie gerade das hinein, was die Assanaginica mit Absicht vermeidet. Daß Goethe hier noch einen Schritt weiter auf dem falschen Wege macht „vor der lieben Türe" ist durch die mangelhafte Information, die er hatte, leicht zu begreifen. [2]) Womit aber nicht gesagt sein soll, daß sie nur in der Fantasie des Dichters vorhanden gewesen sei.

dem vornehmsten und reichsten, dem Kadi, welcher sie am meisten umwirbt, das heißt das höchste Angebot macht. Danach werden wir uns auch nicht wundern, daß des Abschiedes der Braut vom Bruder hier mit keinem Worte gedacht wird. Eine ganz passive Rolle spielt die Mutter der Assanaginica. Sie wird zweimal erwähnt, tritt aber nirgends hervor – auch sie steht ja, nach dem Tode des Vaters, unter den Befehlen des Sohnes, des wenig gemütvollen Beg Pintorovitsch.

Während, sowohl die ideale Assanaginica, als auch ihr hausbackener Bruder ganz klare und folgerichtige, in sich widerspruchlose Charaktere sind – die erstere in ihrer vollkommenen Hingabe an das Dulderlos der serbisch-mohammedanischen Frau – letzterer in der rücksichtslosen Wahrnehmung seines Vorteils – ist der Charakter des Assanaga nicht ganz leicht darzustellen.

Von vornherein müssen wir feststellen, daß er dem Dichter keineswegs als ein Wüterich erscheint. Er ist nur eine Herrennatur, welche in ihrem Kreise sich als die Sonne fühlt, um die alles sich dreht, die alles regiert, von der Gunst wie Ungunst allein ausgeht, für die es keine Schranken, weder des Gesetzes noch der Sitte, noch der Vernunft, Überlegung und Billigkeit gibt. Seine Launen sind Befehle. Er findet es ganz selbstverständlich, nicht bloß, daß seine Befehle unweigerlich ausgeführt werden, sondern daß seine Wünsche von der zuvorkommenden Dienstbeflissenheit seiner Untergebenen, allen voran seiner Frau, erraten und ohne das mindeste Bedenken, Schwanken, Zögern, ohne jede Rücksicht auf entgegenstehende Sitten, Gewohnheiten, Gesetze – ausgeführt werden.

Auf seinem Schmerzenslager ergriff ihn Sehnsucht nach seiner Frau – und weil sie nicht da ist, entbrennt sein Zorn,[1]) und er sendet ihr den Scheidebrief.

Er braucht ihr ja nur einen Wink zugehen zu lassen, so eilt sie selbstverständlich an sein Krankenlager – aber nein, sie soll von selber kommen.

Dies scheint nun zunächst so unsinnig, daß man an der Zurechnungsfähigkeit des Aga zweifelt. Hier hat aber Frl. Lucerna mit feinem Blick für Seelenzustände das ergänzende Moment gefunden: „Dieser Mann", schreibt sie S. 42, „sieht auf sein Weib nach mehrjähriger Ehe nicht mit der Gleichgültigkeit, mit der die Männer seines Stammes ihre häuslichen Verhältnisse zu behandeln pflegen. Es ist ein dunkles, sonderbares, sich selbst nicht kennendes Verlangen nach einer Liebe da, die über das Geschlechtliche hinausgeht."

Ebenso treffend erläutert Verfasserin das Verhalten des Agas in der Schlußszene: „Was erwartet er . . . .? Was er einmal schon erwartet hat. Etwas Ungehöriges und Unerhörtes, eine freie, befreiende Liebestat. Gewiß, er weiß nicht, daß er sie erwartet.[2]) Wie könnte er meinen, die nunmehrige Braut eines andern müsse sich vom Pferde werfen, ihre Kinder an sich reißen, der Sippe erklären: „Ich ziehe nicht weiter, mein Platz ist ja hier!" – So hätte sie damals zu ihm eilen müssen, als er ihrer bedurfte, die „Scham"

[1]) Dieses Motiv scheint mir die Verfasserin zu wenig hervorgehoben zu haben.
[2]) Vgl. dazu noch S. 39: Wir sind so sehr daran gewöhnt, über uns selbst nachzudenken, daß es uns schwer wird, einen Menschen zu fassen, in dem seine Spaltung in zwei Wesen, eines das lebt, und ein anderes, das betrachtet, noch nicht vor sich gegangen ist, und daß wir leicht vergessen, mit welcher Kraft sich jene blinden, dumpfen Affekte entladen, die ganz Affekt und nicht auch irgendwie zugleich Gedanke sind.

besiegen, die Furcht überwinden, die Sitte mißachten: fühlen wie er. Aber wie sie damals nicht handelte, wird sie auch jetzt nicht handeln, sie wird sich weiter führen lassen, einem andern schweigsam gehorchen wie ihm. . . . . was jener stumme Vorwurf im Gruß an das Jüngste in ihm zur brennenden Selbstqual gesteigert haben mochte, das verwandelt sich jetzt in jene Grausamkeit des Schmerzes, die Enttäuschung mit Kränkung, Weh mit Weh zu vergelten strebt. Jetzt tritt er unerwartet hervor, jetzt ruft er angesichts der eigenen Kinder, angesichts des ganzen Hochzeitszuges, rücksichtslos und furchtlos, wie es seine Art ist, unbekümmert um das, „was man von ihm denken könnte“:

„Kommt hierher, ihr meine kleinen Waisen,
Findet ihr bei jener kein Erbarmen;
Schlecht und feig ist eurer Mutter Herz.“

Es ist nicht diese zweite, furchtbare Verkennung allein, die wie ein Stoß ins tiefste Leben wirkt, es muß auch etwas wie ein Blitz des Erkennens gewesen sein, der in diesem Augenblick die Brust der unglücklichen Frau durchzuckte. Ein jähes, furchtbar plötzliches Verstehen, daß nur zürnende Liebe sie aus ihrem Heim vertrieben, und daß diese stolze, trotzige, grausame Manneslieben bis zum letzten Augenblick etwas festgehalten haben mußte, das einer wahnsinnigen Hoffnung sehr ähnlich sah. Das Wiedersehen mit ihren Kindern allein hat das leidergebene Weib nicht getötet. Aber der Anblick ihres Gatten, vor dem sie einmal schon dem Tode zugeflohen war, und jenes Wort, in das sich alles drängte, was man ihr an Qual und Kränkung angetan, und der Klang jenes Wortes, der ihrem Gefühle alles enthüllt, was sich ihr Denken nicht entwirren konnte, und der Jammer der Kinder, die zwischen den entzweiten Eltern stehen, Zeugen und Opfer ihrer gebundenen, gebannten Liebe: das alles steigert den Affekt in ihr zu einem Grade, wo er, nach innen wirkend, töten muß.“ . . . . . .

„So umschließt das Lied von der edlen Frau des Assan Aga nicht allein die Tragödie des gebundenen Weibes, sondern auch die Tragödie des Mannes, der im Widerspruch mit der herrschenden Sitte von seinem Weibe nicht leidenden Gehorsam, sondern tätige Liebe, nicht die Form, sondern die Seele begehrt —“ vgl. S. 45. 46.

Dies alles erscheint mir ebenso schön, wie wahr und erschöpfend gesagt.

Die Arbeit gibt sich als Beitrag zur Goethe-Philologie — in viel höherem Maße ist sie ein Beitrag zur Erklärung der südslavischen (S. 66) Poesie. Möchten ihm noch recht viele gleichwertige folgen!

Breslau. Rudolf Abicht.

Fritz Holl: Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts in Frankreich. Erlangen und Leipzig, A. Deichertsche Verlagsbuchhandlung Nachf. (G. Böhme), 1903. XXVI, 219 S. 8⁰. — Münchener Beiträge zur romanischen und

englischen Philologie, herausgegeben von Herm. Breymann und J. Schick, XXVI. Heft.

Die Untersuchungen über das ältere französische Theater, die bisher in den Münchener Beiträgen zur romanischen und englischen Philologie erschienen sind, bilden schon eine ziemlich stattliche Reihe. Ihnen schließt sich die vorliegende Arbeit würdig an. Sie ist einem Gegenstande gewidmet, der in mehrfacher Hinsicht zu näherer Beschäftigung verlockt. Das politische und religiöse Tendenzdrama des 16. Jahrhunderts gibt uns in einem etwas engen Rahmen ein gutes Bild von den Kämpfen und Wirren, den ringenden Anschauungen und entgegengesetzten Bestrebungen einer bedeutsamen Epoche. Es ist zwar eine Übertreibung, obschon eine sehr verzeihliche, wenn der Verf. in der Einleitung S. 13 sagt: „Auf dem damaligen Theater kommen, wie heute in der Presse, alle politischen und geistigen Ereignisse jener Zeit zum Ausdruck"; denn das verboten die Natur der Bühne, die Zusammensetzung des Publikums, die Überwachung durch die Obrigkeit wohl von selbst. Aber man nimmt mit Teilnahme und Freude wahr, bei wie vielen solchen Ereignissen gerade hier außer den Reflexionen des Gelehrten oder des Hofmanns auch die Stimmung des Volkes laut wird. Diesen engen Zusammenhang zwischen dem Theater und dem Leben der Nation, insbesondere der großen religiösen Bewegung sucht Holl nach Möglichkeit darzulegen. Und er hat keine Mühe gescheut, um seiner Aufgabe gerecht zu werden. Die Zahl der von ihm behandelten Stücke ist nicht gering. Waren auch die meisten bereits von seinen Vorgängern, namentlich von Petit de Julleville und É. Picot, nachgewiesen worden, so gebührt ihm das Verdienst, sie zusammengestellt und eingehend analysiert, ihre Veranlassung und ihre Zwecke sachkundig besprochen, ihren Wert abgeschätzt zu haben. Bei nicht wenigen gibt er überhaupt erst ausreichende Notizen nach seltenen oder verstreuten Drucken und Hss. Die Darstellung dringt demzufolge sehr ins einzelne ein, und überdies ist die Einteilung nicht in jeder Hinsicht einwandfrei; doch sorgt der vortreffliche Überblick am Schluß für die Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse.

Unter Ludwig XII. werden die Beziehungen zwischen Staat und Kirche in bemerkenswerten Stücken frei und klug besprochen, aber unter dem strengeren Regiment Franz' I. verkümmert diese Satire des öffentlichen Lebens in der alten Form von sottie und moralité. Später schreiten die Helden der Bürgerkriege wieder über die Bretter, meist schon im antiken Gewande, schwächlich vorgestellt, parteiisch beurteilt. Das religiöse Element überwiegt sonst das politische weitaus. Mehrere Gruppen sind hier zu unterscheiden. Die libertins spirituels von Rouen wie auch Margarete von Navarra zeigen eine allegorisch-mystische Richtung, die der Glaubensneuerung zum mindesten Vorschub leistet. Die Protestanten pflegen, hauptsächlich in der französischen Schweiz, die polemische Moralität (bez. die tragicomédie) mit regem Eifer als Mittel zur Bekämpfung der Kirche und zur Ausbreitung ihrer eigenen Lehre. Auch ihr Bibeldrama in der Art des Théodore de Bèze ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Die Antworten der

Katholiken sind im Vergleich zur Rührigkeit der Gegner weder zahlreich noch kräftig, und im Jesuitentheater spielt die Polemik, soweit es sich bis jetzt übersehen läßt, nur eine untergeordnete Rolle. Im ganzen verfolgt diese Literatur viel mehr praktische als künstlerische Zwecke: das Renaissancedrama im engeren Sinne, das der Plejade und ihrer Nachfolger, wird umgekehrt von der religiösen Bewegung kaum beeinflußt, wie der letzte Abschnitt ergibt und ergeben mußte.

Diese einzelnen Gruppen sind nicht gleichmäßig behandelt, was man dem Verf. nicht zum Vorwurf machen wird. Am wenigsten Material lag ihm für die Beurteilung der Jesuiten vor, am gründlichsten erörtert er die Leistungen der Calvinisten. Außer dem fleißigen Studium der Texte und der Benutzung der wichtigen Vorarbeiten von Marc-Monnier, Dufour, Rossel, Godet u. a. kommt ihm hier auch die Beschäftigung mit der Korrespondenz der Schweizer Reformatoren und den Registern des Genfer Rats zu statten, so daß er ein lebendiges und anschauliches Bild geben kann. Als das bedeutendste unter den Stücken dieses Ursprungs erscheint ihm die Comédie du monde malade et mal pansé von dem jetzt als selbständiger und bemerkenswerter Schriftsteller anerkannten Jacques Bienvenu aus Genf (1568).

Ein paar Bemerkungen sollen Holl nur zeigen, daß ich sein Buch aufmerksam gelesen habe. Sie betreffen z. T. Dinge, die schon außerhalb seines Themas liegen. S. 14 wäre der Exkurs über l'Heregia dels Peyres (korrigiere preyres), eine angebliche Komödie des Gaucelm Faidit, besser unterblieben; denn schon Bartsch hat in Lemckes Jahrbuch XIII (1874), 32 und 136 den Bericht des Jean de Nostredame für eine Erfindung erklärt. Auch hätte die Chronologie den Verf. belehren sollen, daß der Troubadour diese Art desputoison (?) nicht 1225 am Hofe des Markgrafen Bonifaz von Monferrat zur Verteidigung der Albigenser gedichtet haben könnte, da sein Gönner Bonifaz II. schon 1207 starb und er selber wahrscheinlich nicht bis 1225 gelebt hat. Die merkwürdigerweise im Hinblick auf einen Provenzalen ausgesprochene Behauptung, die französische Literatur habe sich früher als irgend eine andere mit den kirchlichen Verhältnissen beschäftigt, dürfte schwer zu begründen sein. – S. 25 A. 1 lies Andrelinus. – Die Liste der Schriften des Barthélemy Aneau (S. 39 A. 1), der wegen einer sonderbaren Moralität erwähnt wird, ist nicht gerade vollständig (s. Chamard, Revue d'Histoire littéraire de la France V, 1898, S. 66). Es fehlt vor allem sein wichtigstes Werk, der ihm nun zugesprochene Quintil Horatian, worin er die alte Schule (nicht bloß die der vormarotschen Zeit, der er nach Holl, S. 39 nur angehören würde) gegen die Deffence et Illustration de la Langue françoyse verteidigt (s. den Nachweis von Chamard a. a. O., S. 59ff. und in der Biographie des J. du Bellay, Lille 1900, S. 181). – S. 61 sind die griechischen Namen der Personen eines Stückes auf die Ermordung König Heinrichs III. wohl überzeugend gedeutet; nur heißt Apliste, die Ligue, nicht „die Gewaffnete“ (?), sondern „die Unersättliche“ (= ἄπληστος). — Marots Bearbeitung zweier Kolloquien des Erasmus war nach der ausgezeichneten Ausgabe von Guiffrey zu zitieren (II, 190ff. abbatis et eruditae und 216ff. virgo μισόγαμος). Dort hätte

Holl auch II, 251 ff. das ziemlich schwache dritte Colloque de la vierge repentie (nach virgo poenitens) gelesen, von dem er S. 97 A. 2 sagt, diese Übersetzung werde dem Dichter zugeschrieben, scheine aber nicht erhalten zu sein. Bereits Lacour hatte sie 1856 in einer von ihm selbst angeführten, aber anscheinend nicht gesehenen Veröffentlichung als Werk der Margarete von Navarra herausgegeben. – S. 103 hören wir, daß der von Bern entsandte Reformator Christoph Fabri 1536 „in Thonon (Vaud)“ die Umzüge und Aufführungen der Abbaye de Jeunesse unterdrückt, doch 1542 die Darstellung einer Geschichte Hiobs nicht verhindern kann. Thonon liegt nun aber bekanntlich nicht im Waadtland, sondern ist der Hauptort des Chablais (jetzt zum Département Haute-Savoie gehörig). Die Stadt war 1536 in dem glücklichen Feldzug gegen Savoyen, durch den das Waadtland für so lange Zeit bernisches Untertanenland wurde, mitgewonnen worden, mußte aber 1567 nach dem Frieden von Lausanne wieder abgetreten werden. Berühmt ist die spätere Mission des hl. Franz von Sales zur Katholisierung des protestantisch gewordenen Chablais (1594–98). — Die Herzogin Margarete von Savoyen, die gegen 1560 einer Vorstellung zu Grenoble beiwohnte, war nicht die Tochter der berühmten Margarete von Navarra (S. 126), sondern als Tochter Franz' I. ihre Nichte. -- S. 159 ist unter der Zitadelle bei Venedig (?) wohl Cittadella auf dem venetianischen Festland zu verstehen.

Da die Arbeit sich sonst auf das französische Tendenzstück beschränkt, so sei gerade an dieser Stelle noch hingewiesen auf einige Angaben über den Einfluß lateinischer Humanistendramen in Frankreich. (Naogeorgus, S. 137, Gnapheus, S. 177.)[1]

Breslau. Alfred Pillet.

Beiträge zur Neueren Philologie. Jakob Schipper zum 19. Juli dargebracht. Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1902.

Die dem Altmeister englischer Philologie gewidmeten Abhandlungen betreffen fast ausschließlich Gegenstände der englischen Philologie, besonders Metrik und Literaturgeschichte, greifen indes nicht selten auch in die benachbarten Gebiete über. Hier seien besonders diejenigen Arbeiten besprochen, die auch vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte Beachtung verdienen. Passend wird die Sammlung eröffnet durch eine Abhandlung von M. Arnold Schröer über Prinzipien der Shakespeare-Kritik. Der rühmlich bekannte Shakespeare-Forscher erörtert hier methodische Fragen der Literaturgeschichte, gibt sehr beachtenswerte Winke in bezug auf die Deutung des Hamlet-Dramas und anderer Schöpfungen Shakespeares, polemisiert gegen die moderne einseitig historische Methode der Forschung, welche besonders die Quellen und die äußeren Anlässe der Dichtung ins Auge faßt und die Beziehungen auf das Innenleben des Dichters außer acht läßt, und kommt am

[1] Von den vielen mitgeteilten Stellen könnten die eine oder die andere zu Besserungen verlocken, zu denen hier nicht der Ort wäre (doch nicht die ganz korrekte aus Montchrétien, S. 211).

Schluß zu der Forderung: „die literarhistorische Forschung und Kritik des 20. Jahrhunderts wird gut tun, immer von neuem den Versuch dogmatischer Konstruktion zu wagen, und sie kann ihn wagen – gestützt auf die historische Kritik des 19. Jahrhunderts.“

Gewiß ist diese Mahnung sehr beherzigenswert, besonders gegenüber der gegenwärtigen Herrschaft einer gewissen literarhistorischen Richtung in England (W. A. Wright, Sidney Lee u. a.). Aber in Deutschland und anderwärts hat die Forschung auch in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer wieder jene Versuche dogmatischer Konstruktion gewagt (z. B. Vischer, Brandes) und ist erst in neuester Zeit etwas zurückhaltender und zaghafter geworden. Der mit so umfassendem Rüstzeug, mit so viel Gelehrsamkeit und Scharfsinn – nur mit unzureichender literarhistorischer Vorbildung – unternommene Versuch Hermann Lönings, das Hamlet-Drama durch dogmatische Konstruktion zu erklären, darf wohl als gescheitert gelten, wie Schröer selbst hervorhebt. Dagegen ist das Buch von Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte, für welches Schröer besonders in die Schranken zu treten scheint, allgemein anerkannt worden. Schröer verweist besonders auf das Hilfsmittel der vergleichenden Charakteranalyse, auf die typischen Charaktere, um in das innere Geistesleben des Dichters einzudringen. Das ist sicher eine Methode, die richtig gehandhabt, gute Früchte zeitigen kann. Aber die Ergebnisse werden um so sicherer sein, je schärfer das, was der Dichter aus Eignem hinzugetan, von dem, was er aus seiner Quelle entnommen, geschieden ist. Ohne literarhistorische Vorstudien stehen wir doch nur auf jenem schwanken "Bebemoor", aus dem uns Schröer gern herausführen möchte. –

Die feinsinnige und tief eindringende Studie von Helene Richter über George Eliots historischen Roman (Romola) kann als Musterbeispiel der Verbindung historischer und „dogmatischer“ Konstruktion dienen. Einerseits werden die äußeren Antriebe der Produktion (Italienische Reise, Präraphaelitismus) in Rechnung gezogen und die benutzten Quellen verglichen, anderseits gezeigt, wie die Charakterzeichnung und der ethische Gehalt des Romans mit dem innersten Wesen der Dichterin zusammenhängt.

In ähnlichem Geiste behandelt ein gehaltvoller Aufsatz von Luick Otways Drama "Venice Preserved", das jetzt ja durch Hofmannsthals Erneuerung wieder besondere Teilnahme geweckt hat; vgl. auch Sulger-Gebings Aufsatz „Schiller und das gerettete Venedig“ im Schillerhefte der „Studien“ S. 358f.

Auch hier führt die sorgfältige Vergleichung des Stückes mit der Quelle zum schärferen Erfassen dessen, was der Dichter aus eigenster Stimmung und Lebenserfahrung in das Drama hineingelegt. Mit Recht sieht Luick die eigentliche Bedeutung des Dramas in der bewußten Opposition gegen die Anschauungsweise und poetische Technik der heroischen Tragödie Drydens. "Venice Preserved“ ist ein Zeugnis für das Wiedererwachen des Bürgertums, gleichsam eine Vorfrucht der bürgerlichen Tragödien des XVIII. Jahrhunderts.

Eins der bedeutsamsten dieser Stücke, George Lillos 'London Merchant' wird von Alexander von Weilen in seiner Nachwirkung auf deutschen und französischen Bühnen verfolgt. Der Verfasser hat in der Handschriftensammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien die früheste deutsche Bearbeitung

des Dramas entdeckt (vermutlich nach einer französischen Übersetzung ursprünglich von Joh. Wilhelm Mayberg verfaßt, von Joh. Unger und Franz Jos. Moser 1759 umgearbeitet). Dies Stück wird charakterisiert und mit dem Original, sowie mit anderen deutschen und französischen Bearbeitungen verglichen.

Robert F. Arnold bespricht sodann eine, freilich arg verballhornte, aber nicht uninteressante englische Bearbeitung von Ferdinand Raimunds Märchenspiel „Alpenkönig und Menschenfeind", welche 1831 auf dem Adelphi-Theater mit einigem Erfolg aufgeführt wurde. Der Verfasser des englischen Stücks ist John Baldwin Buckstone, der eine wahrscheinlich von Philip Henry Earl of Stanhope (1781–1855) angefertigte wörtliche Übersetzung benutzte. Von literarischen Nachwirkungen erfahren wir nichts. Sollte nicht vielleicht Dickens' weltberühmtes' 'Christmas Carol', 'Marley's Ghost' Ferdinand Raimund einige, wenn auch nur mittelbare Anregung zu verdanken haben?

Der Aufsatz von Leopold Wurth „Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakespeares Tragödien" enttäuscht die Erwartung, wenn er auch einige gute Beobachtungen enthält. Ein Shakespeare-Forscher wie Wurth sollte doch nicht in bezug auf den Hamlet-Geist einen Satz schreiben wie den folgenden (S. 299): – – „Demzufolge war Shakespeare wieder genötigt, den Geist, den er aus der Quelle, aus Saxo, ja herübernahm, zu einem richtigen Gespenst zu machen."

Aus Saxo kann Shakespeare den Geist nicht hinübergenommen haben, weil bei Saxo Grammaticus (ebenso wie in der Bearbeitung von Belleforest) nicht das Mindeste von einer Geistererscheinung die Rede ist. Wohl aber ist es höchst wahrscheinlich, daß die Geistererscheinung im Hamlet von Shakespeare aus dem Urhamlet, für welchen sie bezeugt ist, herübergenommen wurde. Im letzten Grunde geht sie auf die Tradition der Seneca-Dramen zurück und mußte wie andere Geisterszenen Shakespeares in diesem Zusammenhange behandelt werden. Wie Shakespeare zuerst noch unter dem Banne der herkömmlichen Technik der Geisterszenen stand (Richard III), später sie psychologisch vertiefte, sorgfältiger vorbereitete und glaubhafter erscheinen ließ (Julius Cäsar, Hamlet, Macbeth), das auszuführen wäre doch der Mühe wert gewesen. Aber von den vorshakespeareschen Geistererscheinungen erfahren wir fast gar nichts, und von einer Entwicklung der Kunst Shakespeares kann bei Wurth schon darum nicht die Rede sein, weil er die chronologische Reihenfolge der Dramen ganz unbeachtet läßt.

Ungleich tiefer dringt Rudolf Fischers Aufsatz „Der Monolog in Macbeth als formales Mittel zur Figuren-Charakterisierung" in Shakespeares dramatische Technik ein. Feinsinnig behandelt er den Monolog als „psychologischen Wertmesser". Nur dürfte die arithmetische Festlegung der einzelnen Momente bei einem so frei und genial schaffenden Dichter den meisten Kritikern nicht zusagen.

In das Restaurations-Zeitalter führt uns sodann eine höchst anziehende und lehrreiche Abhandlung Rudolf Brotaneks über 'State Poems'. Eine in Deutschland wenig bekannte Sammlung 'Poems on Affairs of States' (London, 1703–07), welche allerdings nicht viel literarhistorischen, aber um

so mehr geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Wert hat, wird in eingehender und anziehender Weise besprochen.

Nach Deutschland in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges versetzt uns endlich ein Aufsatz von B. Hönig über „Memoiren englischer Offiziere im Heere Gustav Adolfs und ihr Fortleben in der Literatur.“ Die interessanten Memoiren Robert Monros werden eingehend besprochen. Aus der Vergleichung mit den von Daniel Defoe veröffentlichten „Memoiren eines Kavaliers“ ergibt sich die für die Defoe-Forschung wichtige Folgerung, daß die letzteren in ihrem ersten Teil wenigstens echt sein müssen, und nicht etwa von Defoe erdichtet sind, wie früher meist angenommen wurde.

Breslau. Gregor Sarrazin.

Baldensperger, Fernand, Goethe en France. Étude de Littérature comparée. Paris, Librairie Hachette et Cie. 1904. 392 S. gr. 8°. Fr. 7.50.

Der Verfasser dieses, die vergleichende Literaturgeschichte wesentlich bereichernden Buches, Professor an der Universität in Lyon, ist allen, die Betz' Buch „Studien“ (vgl. IV, 371) kennen, in bester Erinnerung. Betz erzählt in launiger Weise, wie Baldensperger in der Sorbonne zu Paris nach Einreichung seiner Schrift „Gottfried Keller, sa vie et ses œuvres [Paris, Libr. Hachette, 1899]“ und nach der üblichen Verteidigung der ihm gestellten Thesen zum „docteur – ès – lettres“ promoviert worden ist. In seinem neuesten Buche „Goethe en France“ will B. den literarischen Einfluß Goethes in der französischen Literatur und den Eindruck nachweisen, den Goethe als Mensch und Dichter und als Universalgenie auf die Franzosen gemacht hat, vgl. S. 1 Introduction: „Mais il est à peine utile de dire que ce titres „Goethe en Fance“ concerne la notoriété“ et l'influence de son œuvre et de sa personnalité chez nous et nullement ces deux séjours que le poète allemand a faits dans notre pays [sc: le 22 sept. 1770, als Goethe auf fast Jahresfrist als stud. jur. in Straßburg immatrikuliert wurde, et le 27 août 1792, als Goethe die französische Grenze bei Longwy überschritt, um an der Expedition von Valmy teilzunehmen.] Diese sich gestellte Aufgabe löst Baldensperger in 4 parties und in einer „conclu-Première partie S. 9–92 ist überschrieben: „L'auteur de Werther“ und sion“. besteht aus 4 Kapiteln: I: „Têtes froides“ et „âmes sensibles“, II: „Werthers aristocrates et chrétiens“, III: Les visiteurs français de Goethe, IV: Le mal du siècle. Deuxième partie hat die Überschrift: Le poète dramatique et lyrique und enthält auf S. 93–170 die 4 Kapitel: I: La réforme dramatique, II: Le lyrisme romantique, III: Autour de Faust, IV: L'hommage du romantisme. Troisième partie nennt sich „science et fiction“ und bespricht in vier Kapiteln S. 171–266. I: Le lendemain du romantisme, II: Physiciens et naturalistes, III: La rénovation philosophique, IV: Aux alentours du Parnasse. Dann: Quatrième partie: La personnalité de Goethe hat zum Inhalt: S. 267–353: I: „Impassibles“ et „compréhensifs“, II: L'œuvre expliquée par la vie, III: La culture du Moi, IV. Traditionalistes et intellectuels.

Schließlich: Conclusion S. 354—384 gibt ein Gesamtergebnis der ganzen Arbeit und mir den Anhalt für eine kurze Besprechung hier, da ich eine umfangreichere und eingehendere Würdigung der einzelnen vier Teile an anderer Stelle mir vorbehalte.

Unter den von Baldensperger in der „Conclusion“ gewonnenen Ergebnissen hebe ich hervor S. 356: „Si la penséede Goethe a pu être à la fois invisible et présente, agissante et cachée à diverses époques de la vie intellectuelle de la France, c'est que son influence s'est toujours exercée sur la minorité, et qu'elle ne parvenait au grand nombre qu'atténuée, dénaturée ou „débaptisée“. C'est au centre de la roue et près de l'essieu, non à l'extrémité des rayons, qu'elle put agir sur le mouvement intellectuel; ce sont les sources des hauts plateaux, non les nappes d'eau des plaines, qu'il lui est arrivé d'alimenter. Et il est advenu mainte fois qu'on ne distinguât point d'où venait une partie de l'impulsion première, qu'on ne reconnût pas, dans la rivière aux flots mêlés, ce qui était une infiltration goethéenne . . . . A plus forte raison chercherait-on vainement, pour Goethe, l'indice d'une notoriété allant jusqu'à la popularité: Mit diesen Sätzen scheint mir Baldensperger die Quintessenz seiner ganzen Untersuchung über den Einfluß Goethes in Frankreich zu geben. Tatsächlich ist Goethe, wie es vielfach noch bei uns im letztvergangenen Jahrhundert und noch heutzutage der Fall ist und gewesen ist, in die breiten Massen des französischen Volkes nicht eingedrungen. Von einer Popularität Goethes in Frankreich kann keine Rede sein. E. T. A. Hoffmann, H. Heine und vielleicht Schiller sind in Frankreich populär, Goethe nicht. Es hängt das eben innig mit der Vielseitigkeit und der den tiefsinnigsten menschlichen Problemen nachforschenden Eigenart Goethes zusammen. Dazu treten die rein wissenschaftlichen Bestrebungen und Bemühungen Goethes als Geolog, als Biolog, als Anatom, als Mitbegründer der modernen Pflanzen- und Farbenlehre, mit einem Wort, als überaus gründlicher und passionierter Naturforscher, und das paßt der Mehrzahl des französischen Lesepublikums nicht. Der französische Durchschnittsleser will unterhalten oder stark sinnlich angeregt sein. Deshalb die Vorliebe der meisten Franzosen für Heine und Hoffmann. Der geringe Bruchteil hochgebildeter und hochbegabter Franzosen von Gérard de Nerval an bis zu Anatole France und F. Bourget, die Goethe voll zu würdigen vermögen, bildet zurzeit eben die Ausnahme in Frankreich — tout comme chez nous — wo sich auch nur die Elite des Lesepublikums mit dem ganzen Goethe befaßt. Selbst ein so ernster und gründlicher Franzose wie G. Flaubert, der sich durch Goethes Faust zeit seines Lebens begeistern ließ und zu seiner gewaltigen Schöpfung „La Tentation de St. Antoine“ angeregt wurde (vgl. Goethe-Jahrbuch XXV), 246 verhielt sich den übrigen Schriften Goethes gegenüber gleichgültiger. Goethe ist eben den Franzosen fast nur der Dichter von „Faust“ und „Werther“.

Sehr lehrreich ist die Gegenüberstellung, die Baldensperger S. 276 f. von Goethe und Victor Hugo gibt: „ . . . Victor Hugo, le seul grand homme du XIX[e] siècle qu'il soit possible de lui opposer, celui de nos grands hommes aussi qui s'est le plus catégoriquement refusé à admettre l'eminence du poète d'outre-Rhin. Il y a, entre eux, plus qu'une différence de tempérament poétique:

c'est toute l'opposition de deux types d'humanité supérieure, de deux systèmes métaphysiques, de deux conceptions de l'idéal, qui se manifeste en eux. Le visionnaire synthétique et l'observateur analytique, l'impulsif et l'intuitif, l'éternel preneur de parti et le constant arbitre, puis, en philosophie, le partisan d'une explication dualiste du monde et le précurseur plus ou moins conscient de l'évolution, forment entre eux une antithèse comme Victor Hugo lui-même n'eût pu la souhaiter plus saisissante. Faut-il remarquer que, pour l'un, la rédemption du monde, le „fin de Satan“ sera due à la Pitié suprême, tandis que, pour l'autre, le déploiement même de l'univers est renfermé dans cette proposition, am Anfang war die Tat? ou encore que l'un écoutoit les mystérieuses confidences de la „bouche d'ombre“, tandis que l'autre demandait, en mourant, „plus de lumière?“ Il serait aisé de continuer le parallèle; peut-être les écoliers du XXI[e] siècle s'y exerceront-ils“. Daß Baldensperger hierbei Goethes letzte Worte: „Mehr Licht“ in ihrem von Goethe beabsichtigten Sinne mißverstanden hat, sei ihm verziehen als Franzosen bezw. Elsässer, kennt man doch bei uns auch die wirkliche Bedeutung dieser Worte vielfach noch nicht.

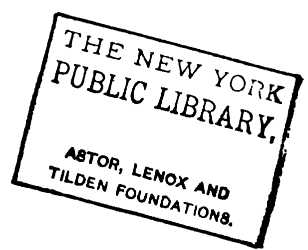
Galant und entgegenkommend schließt Baldensperger seine fleißige, eine Fülle von Anregung gebende Arbeit: „... et il n'est que juste de lui (Deutschland) appliquer les paroles par lesquelles Goethe exprimait en juillet 1827, sa confiance dans la pérennité de la France: „Je n'ai pour les Français d'inquiétude d'aucune sorte; ils sont placés à un degré si élevé dans la perspective de l'histoire du monde que l'Esprit ne peut aucunement être étouffé chez eux.“

Hoffen wir, daß diese tüchtige Arbeit von Baldensperger recht bald recht sehr bekannt werde diesseits und jenseits des Rheins, hoffen wir vor allem, daß sie bald einen Übersetzer unter den deutschen Gelehrten finden möge, der zu ihrer Verbreitung in Deutschland beitrage. Denn, wie Baldensperger ganz richtig einem Bekannten geschrieben hat, erst dann, wenn die deutsche Übersetzung seiner Arbeit vorliegt, läßt sich eingehender über diesen Gegenstand verhandeln. („L'attitude exspectative où nous restons provisoirement ne permettra d'ailleurs d'étendre et de préciser sur quelques points cette étude d'influence avant qu'elle passe dans la langue de Goethe.“) Möchte sich auch bald ein Verleger finden, der es sich zu einer ernsten und patriotischen Aufgabe macht, diese die literarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich nur vermehrende Studie in vielen Exemplaren zu verbreiten, auf daß Goethe hüben und drüben populärer werde.

Dresden. Woldemar Martinsen.

Notizen.

Aus den S. 258f. besprochenen Gedichten von Peter Cornelius hat Emil Sulger-Gebing soeben eine gut getroffene Auswahl der Lieder mit Ausschluß der Gelegenheitsdichtungen in Reclams Universalbibliothek Nr. 4671 herausgegeben mit einer kurzen, aber feinsinnig charakterisierenden Einleitung (10 S.). Cornelius' dramatische Dichtungen, deren Fehlen jüngst beklagt wurde, sollen Ende des Jahres als fünfter Band der „literarischen Werke“ bei Breitkopf & Härtel herauskommen. M. K.



Eine amerikanische Übersetzung Boileauscher Satiren.

Von

Walter Küchler (Ithaka N. J.).

In den ersten Jahrgängen der im Jahre 1815 in Boston gegründeten North American Review finden sich eine Anzahl Veröffentlichungen, die Zeugnis ablegen von der regen Teilnahme, die in dieser Zeit, ehe der deutsche Einfluß stärker auftrat, in den Kreisen gebildeter Amerikaner für französische Kultur herrschte. Neben mannigfachen Berichten und z. T. sehr langen Auszügen aus Werken französischer Autoren, neben Reiseschilderungen, Eindrücken in Paris, einer Anzahl von kürzeren, auf französische Politik, Gesellschaft, Kunst und Literatur bezüglichen Vermerken, neben einer Übersetzung einiger Verse Boufflers[1]) zieht sich durch vier Bände hindurch, von Januar 1817 bis Mai 1818 eine amerikanische Übersetzung von sieben Satiren[2]) und einigen Epigrammen Boileaus.

Es ist um so erstaunlicher gerade in dieser jungen Zeitschrift Boileau zu finden, als ihre Tendenzen durchaus nationaler Art waren. Die North American Review hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den politischen Einflüssen, die seit der französischen Revolution von Frankreich aus sich in Amerika geltend machten, und dem literarischen Übergewichte Englands wie zugleich heimischen unduldsamen und engen Parteibestrebungen entgegenzutreten und die Regungen

---

[1]) N. A. R. IV., 366 f. Written for the late unfortunate Queen of France, by Mr. Boufflers, on her asking him for a song on her defeat.
[2]) Es sind, der Reihenfolge der Übersetzungen nach, die Satiren 3, 2, 4, 6, 9, 8, 1.

einer freien amerikanischen geistigen Kultur zu fördern. Es scheint aber, daß der Verleger im Anfange manche Schwierigkeiten gehabt hat, daß Beiträge nicht so zahlreich einliefen, wie er wohl erwartet hatte. Daher sind gerade die ersten Bände der Zeitschrift so reich mit Beiträgen aus allen Zeiten und Völkern und Literaturen versehen. Vielleicht versprach sich der Verleger auch eine günstige Einwirkung auf den noch unentwickelten amerikanischen Geschmack in literarischen Dingen, als ihm die Übersetzung der dritten Satire Boileaus zur Veröffentlichung angeboten wurde.

Wer dieser Einsender war, ist wohl kaum festzustellen, da seine Beiträge, wie alle der ersten Jahre, anonym sind. Ob er in Beziehung zur Harvard Universität stand, wie die meisten der Mitarbeiter, kann auch nicht dargelegt werden. Beachtenswert ist aber, daß dieser bedeutendste Beitrag aus französischer Literatur zeitlich kurz auf die Errichtung eines Lehrstuhles für französische und spanische Sprache und Literatur fällt.[1])

Der Übersetzer war jedenfalls ein begeisterter Verehrer Boileaus; sein der ersten Einsendung beigefügtes Begleitschreiben ist in fast entusiastischem Ton gehalten. Unter anderem heißt es in diesem Briefe: „I offer you the following attempt at a translation of the third Satire of Boileau, who must always be a favourite with the readers of French literature ... There is no modern writer in any language, who has so many claims to the perfection of a classick model, and he has perhaps gone to the utmost limits of the French language to attain it. His Lutrin and his Satires are in point of taste, energy, harmony, and exquisitely appropriate versification, an object of admiration to all those who know the difficulty of excelling *in* these.“ Er sieht die Vorzüge Boileaus gegenüber allen seinen Nachahmern „in that genuine caustick wit, which it is as difficult to describe as it is to imitate, and in what may be called a pure, old fashioned, classical taste“.

Dieses begeisterte Urteil wie überhaupt das Vorhandensein der Übersetzung an und für sich illustrieren aufs deutlichste den Zustand des damaligen amerikanischen Geschmacks in literarischen Dingen.

[1]) Ein im Jahre 1815 gestorbener reicher Bostoner Kaufmann, Abel Smith, vermachte der Harvard Universität 20000 Dollar „towards maintaining a teacher or professor of the French and Spanish languages or of the French language alone, as the government of the University should see fit“. Vgl. N. A. R. II, 281.

Konservative Anhänglichkeit an das Alte und einseitige Wertschätzung des Formalen gegenüber dem Charakteristischen, Überschätzen des Natürlichen und Gesetzmäßigen und demzufolge ein Unterschätzen der innerlichen, freien Schöpfungskraft, der Macht der Empfindung und der Fantasie, Gefühl mehr für Logik als für Kunst, mehr Verständnis für die Bedürfnisse der Gesamtheit als des gestaltenden Individuums, das sind die unbewußten Grundsätze jenes puritanischen, frühamerikanischen Geschmacks, der Kritik und des eigenen, noch geringen Schaffens.

Die Tätigkeit des Übersetzers an der Hand zahlreicher Beispiele zu zeigen, womöglich alle kleinen Abweichungen aufzuzeichnen, das Ganze der Übersetzung in kleinste Teilchen zu zerlegen, halte ich nicht für die Aufgabe einer so kurzen Studie wie diese ist, eine solche Methode scheint mir selbst für eine größere Arbeit nicht recht zweckmäßig; denn sie gelangt selten dazu, die Übersetzung als eine ganze Neuschöpfung zu würdigen. Derartige Vergleiche zwischen einem Originalwerk und seiner Übersetzung in eine fremde Sprache und damit in ein fremdes Empfinden, müssen der persönlichen Arbeit überlassen bleiben. Eine eingehende, persönliche Prüfung einer Übersetzung ist außerordentlich lehrreich, sie regt, wenn der Übersetzer nicht sklavisch Wort für Wort nachübersetzt, zu allerlei Gedanken über Stil- und Kompositionsfragen an, sie bleibt nicht bei dem Ausdruck stehen, sondern dringt in die Idee ein, und sie läßt uns wie von selber über Zeit und Menschen, Urteils- und Empfindungsvermögen philosophieren, sie beschäftigt uns zugleich mit zwei verschiedenen Welten und schärft den kritischen Blick für das Einzelne und das Allgemeine. Ich habe noch selten Arbeiten über Übersetzungen gelesen, die ein solches persönliches Studium ersetzen konnten.

Die uns vorliegende Übersetzung der sieben Satiren Boileaus ist eine gute und selbständige Arbeit. Der Übersetzer kennt, das ergibt sich deutlich, Boileau und seine Zeit. Er geht überall den Absichten Boileaus nach, er bewahrt so gut wie immer auch in Kleinigkeiten den Sinn und den Ton. Eine ideale Übersetzung schafft er nicht. Um ganz der Meisterschaft der Boileauschen Sprachbehandlung gerecht zu werden, hätte er ebensoviel Worte und Verse brauchen müssen wie Boileau. Aber er kann seine Sprache nicht so bändigen und lenken, er kann sie nicht in die

unnachahmliche Kürze und Knappheit hineinzwingen, die Boileaus Stil auszeichnet. Doch das war die Hauptschwierigkeit. Am besten übersetzt er die sechste Satire: er braucht nur 4 Verse mehr als Boileau, 130 statt 126. Dagegen gelingt ihm die neunte Satire bei weitem nicht so gut, er hat für 322 Verse Boileaus 432 Verse nötig, 110 Verse mehr. Auch die anderen Satiren werden bei ihm viel umfangreicher als sie im Original waren.

Sehr häufig übersetzt er einen Vers Boileaus durch zwei, indem die erste Hälfte des Boileauschen Verses den ersten Vers, die zweite Hälfte den zweiten Vers bildet. Mehrere Male kurz hintereinander ist dieses Verfahren z. B. in der achten Satire zu finden.

Boileau:	Il faut souffrir la faim, et coucher sur la dure . .	vers 80
Übersetzer:	If hunger gnaw – forbid your stomach bread . . .	„ 92
	And be content to make the ground your bed . .	„ 93
oder:		
Boileau:	Parmi les tas de blé vivre de seigle et de d'orge . .	„ 83
Übersetzer:	E'en while your granaries are fill'd with wheat . .	„ 97
	Be rye et barley all you dare to eat.	„ 98
oder:		
Boileau:	De peur de perdre un liard souffrir qu'on vous égorge	„ 84
Übersetzer:	And rather than behold one farthing fly	„ 99
	Make up your wise and prudent mind to die. . . .	„ 100

In solchen Übersetzungen zeigt sich das Unvermögen die Gedrungenheit Boileaus wiederzugeben, der Überschuß an Versen rührt aber häufig auch von Zusätzen irgend welcher Art, kleinen Erweiterungen, die eine Nuance bringen, her, und das ist dann nicht mehr nur Mangel an Fähigkeit knapp zu sein, sondern das ist persönliche Hinzufügung, z. B. in derselben Satire

Boileau:	Ce vice fut toujours la vertu des héros . . .	vers 98
Übersetzer:	This vice, which draws your indignation down .	„ 117
	Is virtue's self-gem of the hero's crown . . .	„ 118

Häufig sind die Reimschwierigkeiten Gründe für Erweiterung und Hinzufügung, häufig das Bedürfnis eine Art von Erklärung für sonst leicht unverständliche Stellen zu geben, das den Übersetzer gelegentlich sogar verleitet, in ganz unzulässiger Weise Fußnoten Boileaus in den Text zu verarbeiten. Ein Beispiel für eine solche, weitschweifige und weniger geschickte Übersetzung ist die der Verse 90 – 93 der vierten Satire:

Chapelain veut rimer, et c'est là sa folie vers 90
Mais bien que ses durs vers, d'épithètes enflés
Soient des moindres grimauds chez Ménage sifflés,
Lui-même il s'applaudit

Boileau fügt als Fußnote zu Vers 92 hinzu: On tenait chez Ménage toutes les semaines une assemblée où alloient beaucoup de petits esprits.

Die Übersetzung hat:

What is Chapelaine's disorder? to dabble in verse! vers 123
And though nothing for roughness could ever be worse
Though with epithets crowded as thick as a mist,
And by school boys in petticoats hooted and hiss'd,
Though e'en worthy the sneers of those shallow brain'd sages,
Who meet every week to debate at Menage's
Yet to him it is charming –

In ähnlicher Weise, nicht ganz ungeschickt, bedient er sich einer Anmerkung Boileaus in der sechsten Satire. Boileau spricht von den Räubern, die bei Nacht Paris unsicher machen und dem verspäteten Wanderer die Börse abnehmen:

La Bourse!... Il faut se rendre; ou bien non, résistez, vers 94
Afin que votre mort, de tragique mémoire,
Des massacres fameux aille grossir l'histoire

Anmerkung zu Vers 96 ist: Il y a une histoire intitulée: Histoire des larrons.

Die Übersetzung lautet:

"your purse!" vers 97
He must fain give it up, or endure something worse
And expect that his death will adorn the grim leaves
Of that tragick production, The Hist'ry of Thieves.

Sehr häufig wird die Übersetzung auch dadurch breiter und weitschweifiger, daß der Verfasser – bewußt oder unbewußt – die Tendenz hat ein wenig zu übertreiben, den Witz ein wenig zu vergröbern, die Satire ein wenig zu verschärfen, im ganzen dem glatten, literarischen, immerhin künstlichen Stil Boileaus einen freieren, ungezwungenen, robusteren, mehr volkstümlichen Ton zu geben. Nicht so stark, daß dadurch die Grundstimmung verändert würde, aber doch stark genug, um seiner Übersetzung eine individuelle Färbung zu geben. So heißt z. B. bei Boileau der letzte Vers der achten Satire:

Ma foi, non plus que nous, l'homme n'est qu'une bête!

In der Übersetzung:

By all that's asinine, I clearly see
Men are but foolish beasts, as well as we!

Die sechste Satire, die die Qualen schildert, die der Dichter in dem unruhigen und unsicheren Paris auszustehen hat, schließt Boileau mit den Worten:

Mais moi, grâce au destin, qui n'ai ni feu ni lieu,
Je me loge où je puis, et comme il plaît à Dieu.

Durch eine ganz kleine Veränderung erzielt der amerikanische Übersetzer einen sehr glücklichen Schlußeffekt; er hebt gewissermaßen den Ton Boileaus um eine Note höher, wenn er statt „grace au destin“ einfach schreibt „heigh ho“ und ausruft:

But the poet — heigh ho — without fireside or room,
Must lodge where he can, and as fortune shall doom.

Auch die Übersetzung von Vers 267 der neunten Satire wird in ähnlicher Weise freier, gröber und weitschweifiger als der Originalvers:

Boileau: La satire, en leçons, en nouveautés fertile, etc.
Übersetzer: No, no, dame Satire, chide her as you will, vers 350
Charms by her novelties and lessons still . . „ 351

Ganz besonders deutlich wird die Neigung zur Übertreibung in der Übersetzung der dritten Satire, die sich allerdings auch besonders dazu eignet. Der innere Grund für solche Änderungen, und sie sind sehr zahlreich, ist jedenfalls der Wunsch, die Satiren dem amerikanischen, noch rauheren Empfinden näher zu bringen. Wenn der Übersetzer z. B. in der neunten Satire den Vers 162 „Je l'ai connu laquais avant qu'il fut commis“ übersetzt durch „As fine a lacquay, as ever brush'd a shoe“ so macht er damit der amerikanischen Anschauung, die auch heute noch Stiefelputzen als eine der entwürdigendsten Arbeiten ansieht, ein entschiedenes Zugeständnis. Solche Nuancen sind natürlich auch manchmal ungeschickt oder unangebracht. Unrichtig ist sicher die Wiedergabe des Wortes „joie“ durch „fun“ in Vers 7 der dritten Satire, ebenso wie die in einer Anmerkung zu diesem Verse enthaltene Begründung dieser Übersetzung. Boileau spricht von dem sonst so blühenden Aussehen des Teilnehmers an dem lächerlichen Gastmahl, von seinem rosigen Teint „où la joie en son lustre attiroit les regards“. Der Übersetzer schreibt „where fun in its glory attracted our sight“ und gibt die Anmerkung: „La joie is the word which we have rendered

fun. Perhaps the French have no expression for this English word, any more than for comfort. They make too constant a business of trifling, to be real lovers of fun.« Joie bedeudet so viel wie Freude am Leben, Genußfreudigkeit, fun Spaß, Scherz, plaisanterie.

Sonst sind Unrichtigkeiten selten. An einer Stelle findet sich allerdings ein Fehler, der bei der Genauigkeit, mit der der Übersetzer sonst verfährt, erstaunt. Diese Stelle hat überdies noch eine biographisch wichtige Bedeutung, und so ist die Unrichtigkeit doppelt befremdlich und tadelnswert. Boileau IX, 279/280 sagt von seiner Vorliebe für die Satire:

C'est elle qui m'ouvrant le chemin qu'il faut suivre,
M'inspira dès quinze ans la haine d'un sot livre

Die Übersetzung lautet:

Yes, Satire, boon companion of my way
Has shewn me where the path of duty lay;
For fifteen years has taught me how to look
With due abhorrence on a foolish book.

Ein anderes Mal zerstört er ebenso unbegreiflicherweise den Sinn. Er übersetzt nämlich Boileaus Verse VIII, 295 f:

. . . il voit la justice, en grosse compagnie,
Mener tuer un homme avec cérémonie.

justice moves along
Press'd by an idle and enormous throng,
Who crowd to see a fellow creature's fate
Dealt at a cool, unceremonious rate. vers 366

Die angeführten Beispiele sollten nur die Richtungen weisen, in denen die charakteristischen Merkmale dieser Übersetzung, die den Wert eines literarischen Dokumentes für sich in Anspruch nehmen darf, zu suchen sind. Merkwürdig ist das Vorhandensein dieser Übersetzung und bezeichnend. Wer sollte vermuten, ein räumlich, zeitlich und national so bedingtes Erzeugnis wie Boileaus Satiren in den Spalten der jungen North American Review zu finden. Diese Übersetzung ist ein Beleg für den Ernst, mit dem eine gewisse Oberschicht im amerikanischen Volke seine Studien betrieb und betreibt, für den Ernst einer Minderheit, der den Betrachter des amerikanischen Volkstums entschädigt für den Eindruck, den er von der Oberflächlichkeit einer größeren Masse auch der sogenannten gebildeten Kreise in literarischen und künstlerischen Dingen davonträgt.

Jean Paul und Grimmelshausen.

Von

Richard Maria Werner (Lemberg).

Jean Paul braucht bekanntlich im „Leben Fibels" die Einkleidung, daß er die Heiligenguter Dorfjugend (Hempel XXXI, 15) nach den „fliegenden Blättern" aus dieser Lebensgeschichte Jagd machen läßt und dann aus dem Fundort des Papiers die Überschrift der einzelnen Kapitel bildet; so gibt er Judas-Kapitel, ein Haubenmuster-Kapitel, Leibchen-Muster, Herings-Papiere, Zwirnwickler, Pfeffertüte, Kaffeetüten, Papierdrache, Vogelscheuche, Schneiders-Papier-Maße etc. So originell dieser Witz erscheint, ganz ohne Vorbild ist er nicht, denn in seinem „Ewig-währenden Calender" hat sich seiner schon Grimmelshausen bedient. Er gibt bekanntlich von Seite 92 an in der dritten Spalte einen „Warhafftigen Bericht vom Erfinder dieses Calenders / sampt etlichen lustigen Erzehlungen / die er von *Simplicissimo*, der diesen Calender geschrieben / gesamlet / und hier dem curiosen Leser wieder mittheilet." Als Verfasser nennt sich „Christian Brandsteller / Stadtschreiber zu Schnackenhausen." (S. 202). Er erzählt (S. 94) über seine Entdeckung dieses Kalenders:

„Wie er aber mir und auch euch durch meine Vermittlung unter die Hände kommen sey / das schäme ich mich auch nicht zu erzehlen / denn ich hab ihn ja nicht gestohlen.

Als ich im verwichenen Julio dieses 1669. Jahrs die Saurbrunnen-Cur brauchte / und nunmehr / wie mir mein Doctor vorgeschrieben hatte / mit den Gläsern auffstiege / und darauff wie sein Geck hin und wieder lauffen mußte / begegnet mir ein uhraltes Weib mit einem Korb oder Zain / wie sies daselbst nennen / auff dem Kopff / die eilete dem Saurbrunn zu; Ich grüste sie

und fragte / wohin und was sie trüge? Sie antwortete / gute frische Butter / solche im Saurbrunn zu verkauffen. Weil mir dann nun solche schmälzige Materia zu mir zu nehmen (und zwar täglich vor dem Morgen-Essen) von meinem Doctor verordnet / ich auch allbereit nicht allerdings gäng war / weil ichs aus Unachtsamkeit unterlassen hatte / wurde ich mit der alten Mutter leicht eins / daß sie ihren gantzen Kram in eitel halb und gantze Pfund partirt / und iedes besonders in einen halben Bogen Papier gepackt hatte. Ich merckte gleich / weil alles mit rothen und schwartzen Buchstaben überschrieben war / daß es Schrifften seyn müsten / die in eins Bauren Krautgarten nicht gewachsen; Und wie ich sie etwas genauer deßwegen beschaute / fande ich gleich fein ordentlich den Januarium dieses Calenders. Ich fragte / wo sie die Brieffe herbrächte? Sie antwortet / es wären so alte Schrifften von ihrem Sohn / die er etwan hiebevor geschrieben; Weil er aber nun ietzund / wie sie gehört hätte / sich in der neuen Welt befünde / und sein Lebtag wohl nimmermehr zu Land kommen würde / und also auch diese Brieffe niemand nichts mehr nutzten / so hätte sie selbige angegrieffen / und ihre Butter hinein gepackt. Ich fragt / wer denn ihr Sohn gewesen wäre? Da antwortet sie mir: Die Leute pflegten ihn nun ein halb Jahr her den offendürlichen [abenteuerlichen] *Simplicissimus* zu nennen / er hätte aber mit seinem rechten Namen Melcher geheissen / und wäre ein Soldat / nachgehends aber ein Waldbruder gewest / und aus dem Walde hinweg kommen / daß sie seither weder Stumpf noch Stiel mehr von ihm gesehen / ausser daß sie im Saurbrunn von frembden Leuten gehöret hätte / er wäre in die neue Welt gezogen / und würde sein Tag wol nicht wiederkommen. Weil ich dann nun etliche Tag zuvor ein ziemliches aus des *Simplicissimi* Lebens Beschreibung gelesen hatte, erfreuet ich mich / und rechnet es mirs vor ein Glück / daß ich auch sein *Manuskript* sehen solte / bildete mir auch straks ein / daß dieses die Meuder seyn müste / deren in besagter Lebens Beschreibung gedacht wird; Ich sagte darauff zu ihr / es wäre gleichwol schad / daß sie diese Schrifften so von einander hudelte; Wann sie noch bey einander wären / so wolte ich ihr gern etwas davor verehren. Ja Herr, antwortet sie / diß seyn die erste Brieff / die ich davon genommen / die andere liegen noch alle fein ordentlich daheim / wann ihr sie zu etwas brauchen könt / so kan ich sie euch wol

zukommen lassen; Allein könnte sie mir die gegenwärtige nicht versprechen / weil sie allbereit ihre Butter hinein gewickelt hätte / welche sie darbey lassen müste / damit sie die Leut / so ihr abkäuffen / desto besser tragen könten / und die Hände nicht damit beschmierten. Was Raths? gedachte ich / es taugt gleichwol ein Theil ohne das ander nichts; Wurde derwegen mit der Meuder des kauffes eins umb all ihre Butter / die sie bey sich hatte / doch mit Gedinge / daß sie mir dieselbe außsieden und in einen Hafen zusammen giessen solt / zu welchen Ende ich mit ihr auff ihren Hoff gehen / und warten wolte / biß solche Arbeit geschehen wäre.

Also zotten wir mit einander dahin / und als wir die Pfunde unn halbe Pfund fein ordentlich mit einander in einen Kessel zehleten / hub ich die Blätter dieses Calenders fleissig zusammen und fande von der Vorrede an / die *Simplicissimus* an seinen Sohn den jungen *Simplicium* geschrieben / biß in den halben Februarium alles *complet,* und nichts davon verlohren. Ich fragte gleich nach dem Rest / welchen mir die Altmuder alßbald hervor gab. Da ich nun dergestalt das gantze Werck zusammenbrachte / also / daß nur noch der Titel darzu mangelte / fieng ich an mit der Meuder darumb zu marcken / und wurd endlich mit ihr eins / daß ich ihr vor alles und alles ein Duckoten geben solt / damit wir beyde denn wol zu frieden."

Hier ist also das gleiche Motiv, nur sucht Jean Paul in Heiligengut mit voller Absicht die Blätter auf, nachdem er beim Juden den Grundstock der Papiere schon erworben hat, und erhält die einzelnen Teile ganz allmählich. Grimmelshausen macht dann bei dem III. Kapitel und beim XXXIII. Geschichtchen, ganz wie Jean Paul, von der Einkleidung Gebrauch, wenn er dort sagt: „Diß Stückgen ist auß einem Butterbrieff genommen / der mit *Simplicissimi* aigner Hand überschrieben gewesen", und hier: „Dieses obige – nämlich in dem Kapitel Erzählte – ist auch aus einem Butter-Brieff / den *Simplicissimi* Meuder zu Marck gebracht / und *Simpl.* hiebevor eigenhändig unterschrieben / *extrahi*ret worden / wie auch das nechstfolgende".

Die Ähnlichkeit fällt in die Augen, ich finde sie aber noch nicht erwähnt, vermag auch nicht festzustellen, ob Jean Paul den „Ewigwährenden Calender" jemals zu Gesicht bekam; wahrscheinlich nicht, aber die Parallele verliert dadurch nichts an Wert, beweist nur, wie Humoristen unabhängig voneinander auf ähnliche Einfälle kommen können.

Das Verhältnis von

Weißes „Romeo und Julie" zu Shakespeare und den Novellen.

Von

Johanna Gruber (Breslau).

In der Geschichte von Shakespeares Einbürgerung in Deutschland nimmt das Drama „Romeo und Julie" eine besonders wichtige Stelle ein. Schon die englischen Wandertruppen haben „Romeo und Julie" in ihrem deutschen Spielplan bevorzugt.[1]) Im 18. Jahrhundert sind durch den menschlich ergreifenden und dramatisch so überaus dankbaren Stoff in Deutschland Christian Felix Weiße und (im Oktober 1767) der junge Goethe zu dessen Bearbeitung angelockt worden. Weiße freilich hat auch andere tragische Stoffe des Elisabetanischen Dramas, König Eduard III. und Richard III., auf die deutsche Bühne gebracht. Bei Besprechung von Weißes Richard III. hat Lessing in der „Hamburger Dramaturgie" auf den Zusammenhang des deutschen und des Shakespeareschen Geschichtsdramas hingewiesen, obwohl Weiße behauptete, er habe sich des englischen Werkes erst nach Fertigstellung seiner eigenen Arbeit erinnert. Es dürfte sich verlohnen, Lessings Andeutungen weiter nachzugehen und einmal durch ganz genaue Untersuchung festzustellen, inwieweit Weiße in dem ersten der Dramen den von Shakespeare behandelten Stoff wieder aufgegriffen, also in „Romeo und Julie" (Trauerspiele IV. Teil, Leipzig 1776) sich von Shakespeare beeinflußt zeigt, oder eigene Wege wandelt.[2])

---

[1]) W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten im 23. Bde. von Kürschners „Deutscher Nationalliteratur". — Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte N. F. I, 439; Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte II, 1. — E. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Hamburg 1900 (Litzmanns „Theatergeschichtliche Forschungen" 18. Bd.). [2]) Vgl. auch Eugen Kilian im Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft XLI, 135f. Shakespeares Text wird im folgenden nach Wielands Übersetzung.

Weiße hat Shakespeare gekannt, wie er im Vorwort seines Dramas „Romeo und Julie“ selber zugibt. „Shakespear, der die Natur so glücklich kopierte, oder durch den sie vielmehr, wie Pope sagte, selbst sprach, hat sie (die Geschichte des 14. Jahrhunderts) schon längst bearbeitet.“ Im Anschluß daran wirft Weiße die Frage auf: „Und wer kennet nicht dieses Dichters Romeo und Juliet?“ Aus Anführung von Urteilen über das Drama aus dem „Shakespear illustrated“ und von dem Verfasser des „Companion to the Playhouse“ ergibt sich aber auch Weißes eingehendere Beschäftigung mit Shakespeares Drama. Dagegen erhalten wir über die Frage, ob er von Shakespeare abhängig gewesen, von Weiße selber keinen Aufschluß, und absichtlich verschleiernd sagt er im Vorwort: „Der deutsche Verfasser hat also ein ganz neues Stück zu machen versucht, und den Bandello und Luigi da Porto darinnen zu Führern genommen.“ Die Quelle seines Dramas gibt uns also Weiße selbst an: Bandello und Porto. Als Grundlage meiner Untersuchung über Weißes Abhängigkeit habe ich demnach vier Fassungen von „Romeo und Julie“ (Weiße, Shakespeare, Bandello, Porto)[1] nebeneinander gestellt. Aus der Vergleichung der übereinstimmenden Stellen mußte sich dann Weißes Quelle mit Sicherheit ergeben. Nur zur Veranschaulichung dieses Verfahrens bringe ich eine Probe aus meinem Untersuchungsschema hier zum Abdruck.[2])

[1]) Vgl. L. Fraenkel, Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julie. Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte III, 171; IV, 48, VII, 143 und A. L. Stiefel, Ein weiterer Beitrag zur Romeo- und Julie-Fabel. IV, 274.

[2])

Beispiel	Weiße	Shakespeare
1. Romeos Brief an seinen Vater.	S. 222; „Hier diesen Brief gib meinem guten Vater.“	S. 159: „Hier, nimm diesen Brief, und sieh, daß du ihn morgen früh meinem Herrn und Vater überlieferst.“
2. Motivierung von Romeos Reise nach Verona.	S. 216: „Aber erst muß ich meine schöne, geliebte, ewig geliebte Julie noch einmal sehen.“	S. 160: „Warum ich in diese Gruft herabsteige, ist, theils meine Geliebte noch einmal zu sehen, theils“ usw.

A. Weißes Quellen-Verhältnis.

I. Zu den italienischen Novellen.

Weißes Angabe, er habe nach Bandello und Porto gearbeitet, beruht auf Wahrheit; er hat beide Novellisten gekannt und nach Belieben aus jedem von ihnen entnommen.

1. Entlehnungen aus Bandello (La Seconda Parte de le Novelle. 1554):

Entlehnungen, die nur bei Bandello, nicht bei Porto sich finden, bebeweisen, daß der deutsche Dramatiker zunächst Bandello benützt hat. So spricht Weiße z. B. S. 108 von einem Ringe, den Julie erhalten hat: „Siehst du diesen Ring?" sagt sie zu Laura. „Wenn ich diesen verlöre, so würde ich diesen Verlust beklagen; nicht der flimmernden Steine wegen, sondern wegen desjenigen, der mir ihn gab." Daß mit dem Geber des Ringes Romeo gemeint ist, geht aus Bandellos Novelle hervor, aus der Weiße das ganze Motiv entnommen hat. Bandello S. 50 heißt es: „Romeo diede l'anello à la sua cara Giulietta, con grandissimo piacere di tutti dui." Bei Porto ist nirgends von einem Ringe die Rede, und sowohl Weiße wie Bandello bringen das Motiv nur an dieser einen Stelle, ohne es weiter auszuführen, obwohl das Vorbild Shakespeares Weiße zur weiteren Ausführung hätte anregen können. Bei Shakespeare schickt nämlich Julie dem Romeo einen Ring. Shakespeare S. 103 Juliette: „O such ihn, find ihn, gib ihm diesen Ring, und bitt' ihn daß er komme, sein letztes Lebewohl zu nehmen." Wiederum wird Romeos Gehen nach der Gruft (Shakespeare S. 160) motiviert durch seine Absicht, „von ihrem toten Finger einen kostbaren Ring zu

Bandello	Porto	Ergebnis
S. 61: „Darai questa mia lettera à mio Padre."		Nach Shakespeare unter Übereinstimmung mit Bandello.
S. 60: „perciò che io vò veder la sfortunata mia Moglie cosi morta come giace, anchora una volta."	S. 352: „tra sè pensando e desiderando, ovver per mano della giustizia, se trovato fosse, rimaner della vita privato, ovvero nell' arca, la quale ben sapea dov' era, con la sua donna rinchiudersi ed ivi morire."	Nach Shakespeare unter Übereinstimmung mit Bandello.

3. Woher hat Romeo das Gift?	S. 221: „Ein Mönch in jenem Kloster überließ ihn (Trank) mir für all mein Gold."	S. 154—156: Romeo kauft es von einem Apotheker.
4. Erste Annäherung Romeos und Juliens.	S. 112: Julie: „Als er (Mercutio) mich zum Sitze führte, da reichte mir Romeo seine seidene, seine weiche Hand."	S. 42 Romeo: „Wenn der Tanz vorbey ist, will ich mir den Plaz merken, wo sie steht, und ihr meine Hand geben."
5. Benachrichtigung Romeos durch Benvoglio.	S. 181: „Ich will ihm einen Bedienten mit einem meiner besten Pferde nachschicken."	S. 136: „In der Zwischen-Zeit bis du erwachst, will ich durch Briefe den Romeo von unserm Anschlag benachrichtigen."
6. Hervorhebung der eiskalten Hände Mercutios.	S. 112: „Mercutio hatte mich mit seiner eiskalten Hand berührt."	S. 41: „Wer ist die junge Dame, die dort jenem Ritter die Hand giebt?"
7. Angabe und Gebrauchsanweisung des Giftes.	Das Gift ist ein Schlaftrunk (S. 178). S. 183: „Hier ist das Glas. Sie tröpfeln es in ein wenig Wasser."	Das Gift ist eine Flüssigkeit.
8. Szene zwischen Julie und Benvoglio (Lorenzo).	S. 173: Benvoglio kommt zu Julie als Arzt.	S. 130: Julie geht zum Bruder Lorenz, ihn um Rat zu fragen.

S. 61: „Vedi l'ampolla, sagt Romeo zu Pietro, oue era dentro l'acqua, che (se ti ricordi) ci diede in Mantoua quello Spoletino, che haueua quegli Aspidi vini & altri serpenti.“	S. 352: „Ed alla fine come contadino vestitosi; ed una guastadetta d'acqua di serpe, che di buon tempo in una sua cassa per qualche suo bisogno serbato avea, tolta e nella manica messalasi, a venir verso Verona si pose.“	Nach Shakespeare.
S. 47: „Facendosi questo giuoco, fu Romeo leuato da una Donna, il quale entrato in ballo, fece il deuer suo, e dato il Torchio ad una Donna, audò presso à Giulietta, che cosi richiedeua l'ordine, e quella prese per mano, cō piacer inestimabile di tutte due le parti.“	S. 338: „In questa danza da alcuna donna fu il giovane levato, e di poi a caso presso la già innamorata fanciulla posto.“	Nach Shakespeare.
S. 56: „Perciò che io del caso, per messo à posta, auuiserò Romeo.“	S. 348: „Ma prima che cosa alcuna si facesse, mi parria che di tua mano a Romeo la cosa tutta interamente scrivessi.“	Nach Bandello.
S. 47: „Haueua poi sempre il verno e la State, e da tutti i tempi, le mani via più fredde e più gelate, che un freddissimo ghiaccio alpino. E tutto che buona pezza scaldandole al fuoco se ne stesse, restauano perciò sempre freddissime.“	S. 339: „Si, benedetto il vostro venire qui appo me, perciocchè voi almeno questa sinistra mano calda mi terrete, laddove Marcuccio la destra m' agghiaccia.“	Nach Porto, wo auch eine Berührung vorausgesetzt wird.
Das Gift ist ein polvere. S. 56: „Si che beuendo quest' acqua là ne l'apparir de l'alba, poco dopoi ti adormēterai.“	Das Gift ist ein polvere. S. 349: „To' questa polvere, e, quando ti parrà, nelle tre o nelle quattr' ore di notte insieme con acqua cruda senza tema la berrai.“	Vermischung von Motiven aus Bandello, Porto und Shakespeare.
S. 51: Giulietta geht zur Beichte.	S. 347: Giulietta geht zur Beichte.	Weiße verfährt selbständig.

ziehen," eine Idee, die Weiße mit Leichtigkeit ebenfalls hätte benutzen können. Gerade die Heranziehung Shakespeares beweist, wie, unbekümmert um ihn, Weiße sich nur von Bandello beeinflussen ließ. Daneben sind noch einzelne kleine Züge aus Bandello entlehnt. So wird bei Weiße Benvoglio als Vertrauter der beiderseitigen Eltern hingestellt, von dem Julie sagt S. 115: „Wir konnten uns ihm desto eher anvertrauen, da er das Vertrauen unserer beiderseitigen Ältern besaß." Auch bei Bandello wird Lorenzos Verhältnis zu den Eltern mit den Worten gekennzeichnet S. 49: „Ne solamente praticaua in casa de i Montecchi, ma anco con i Capelletti teneua stretta domestichezza." Zweifellos stammen auch die Trostworte Romeos an Julie Weiße S. 122: „Der Prinz hat meinem Vater versprochen, daß meine Verbannung kurz seyn soll!" aus Bandello S. 52: „Assicurandola, che portaua ferma openione, che in breue il suo bando saria riuocato." — Bezeichnend für die Art, wie Weiße auch für den Fortschritt der Handlung ganz Unbedeutendes herübernimmt, erscheint seine ausführliche Erwähnung von Juliens schlechtem Aussehen, S. 140, 142 und 145. Dieser langen Rede kurzer Sinn geht zurück auf Bandellos Bemerkung S. 53: „Il che fu cagione che ella ne diuenne magra e tutta malinconica; di modo che più quella bella Giulietta, che prima era, quasi non assembraua." — Nur bei Bandello findet sich die Angabe, daß beim Nahen des Todes Romeos Augenlicht schwand: Bandello S. 62 „E già quasi gli era in buona parte offoscata la vista." Hierzu stellen sich Romeos Worte bei Weiße S. 228: „Meine Augen werden dunkel." — Die besten Beweise dafür, daß Weiße sich einerseits nur von Bandello hat beeinflussen lassen, sind Momente, die sich sowohl bei Porto als bei Shakespeare finden, für deren Entlehnung aber Bandello ausschlaggebend ist. Ein solcher Fall ist das Öffnen des Grabes. Hier stimmen Weiße und Bandello überein; bei beiden öffnen Romeo und Pietro das Grab, so Weiße S. 218: „Romeo ergreift die Tür, Pietro sprengt sie auf" — und Bandello S. 60: „Quiui trouato l'anello, ou'era Giulietta, quello con lor ordigni destramēte apersero, ed il coperchio cō fermi puntelli puntellarono." Ganz abweichend hiervon ist die Situation bei Porto. Hier öffnet Romeo allein das Grab; Porto S. 353: „A questo accostatosi Romeo e come uomo die gran nerbo, ch'egli era, per forza il coperchio levatogli." Ebenso heißt es bei Shakespeare S. 160: „Romeo bricht die Gruft auf." Auch die Person des Pietro als Diener Romeos

ist aus Bandello entnommen. Bei Shakespeare heißt Romeos Diener Balthasar, bei Porto taucht der Name Pietro als Diener von Juliens Vater auf.

2. Entlehnungen aus Porto (Lettere Storiche. 1509 – 1528):

Wie ersichtlich, hat Weiße in einigen Fällen ganz nach Bandello, in anderen ausschließlich nach Porto gearbeitet. Nur auf Porto läßt sich zurückführen die bei Weiße angegebene Erzählung Juliens S. 114: „In der Kirche sogar hörte ich seine Stimme wie die Stimme eines Engels tönen." Porto S. 339: „Accesi dunque i due amanti di ugual fuoco, l'uno dell' altro il bel nome e l'effigie nel petto scolpita portando, dier principio quando in chiesa, quando a qualche finestra a vagheggiarsi." Auch der Gedanke Juliens, S. 113, „daß selbst die Herren von Verona diese Feindschaft zu tilgen sich beeiferten," kann auf Porto zurückgehen, wo es von Lorenzo heißt S. 342: „Il che a lui di molto onore sarebbe stato presso il signore ed ogni altro, che avesse desiderato queste due case veder in pace." Wie eng Weiße sich aber Porto anschloß, zeigt uns die vergleichende Heranziehung Bandellos und Shakespeares. Bei diesen ist es die Mutter, die zuerst den vermeintlichen Tod der Julie erfährt, nach Porto der Vater. Weiße hat sich Porto angeschlossen; denn auch nach ihm erfährt zuerst der Vater den Tod seiner Tochter. – Dies wären die Entlehnungen, die sich entweder nur auf Bandello oder nur auf Porto beziehen. Aber für Weißes Kenntnis beider italienischen Novellisten lassen sich noch weitere Belege anführen, die Bandello und Porto gemeinsam sind und die zeigen, wie Weiße beide zu benutzen verstand.

3. Entlehnungen von Bandello und Porto gemeinsamen Motiven.

Viel Gefallen scheint Weiße an dem bei Bandello und Porto vorkommenden Verkleidungsplan der Julie gefunden zu haben. Vom Trennungsschmerz überwältigt, schießt Julien plötzlich der Gedanke durch den Kopf (Weiße S. 119): „Ich will mein Geschlecht in Manneskleidern verbergen, diese langen Haare abschneiden und dir überall folgen; meine zärtliche Sorgfalt soll dir deine Flucht versüßen; in der Hitze des Tages will ich dir kühlende Getränke bereiten, und vor der kältenden Nacht sollen dich meine Umarmungen schützen; die rauhesten Wege sollen mir in deiner Gesellschaft lieblich seyn, und die spitzigsten Dornen mich nicht stechen." Bei Porto ist das Ganze viel knapper gehalten; S. 343: „Meglio sarebbe

che io con voi, ovunque ve ne andaste, mi venissi: io m'accorcerò queste chiome, e come servo vi verrò dietro, nè da altri meglio, o più fedelmente che da me, potrete esser servito." Etwas reichlicher ist die Darstellung bei Bandello S. 52: „Io (diceua ella) caro il mio Signore, mi raccorcerò la lunga chioma, e vestirommi da Ragazzo, ed ouunq; più vi piacerà andare, sempre ne verrò vosco, ed amoreuolmente vi seruirò: E qual più fidato seruidore di me potreste voi hauere?" – In Anbetracht wörtlicher Entlehnung wäre bei der Frage, ob Weiße im vorliegenden Falle Bandello oder Porto benutzt hat, Bandello heranzuziehen; denn zu den Worten „la lunga chioma" passen bei Weiße „die langen Haare." Für Bandello spricht auch noch die Doppelung des Motives. Bei ihm beabsichtigt nämlich Julie noch einmal eine Verkleidung; sie bittet Lorenzo S. 55: „Io vorrei, Padre mio, che voi mi faceste ritrouar calze, giuppone ed il resto de le vestimenta da Ragazzo, acciò che vestita ch'io ne sia, possa la serra su 'l tardi, od il matino à buonissim' hora uscirmene di Verona, che persona non mi conoscerà, e me n'anderò di lungo à Mãtoua e mi recouererò in casa del mio Romeo." Das Gleiche ist der Fall bei Weiße. Auch hier kommt Julie ein zweites Mal auf den Plan einer Verkleidung zurück, nur ist die Situation eine andere. Bei Weiße ist es nicht Benvoglio, sondern Laura, gegen welche Julie diesen Wunsch zum zweiten Male ausspricht. Ein weiterer Nachklang dieses von Weiße bevorzugten Motivs ist noch zu spüren, als Julie der Laura erzählt, S. 186, was für einen Rat ihr Benvoglio gegeben. Sie solle nach dem Gute reisen; „dann soll eines Tages Romeo unter einer Verkleidung mir begegnen, mich rauben, und mit mir davon gehen." Auch Romeo selbst faßt, S. 123, die Möglichkeit ins Auge, Julien unter einer Verkleidung fortzubringen. Wie fähig, eine ganz selbständige Handlung zu entwickeln, dieses von Weiße nur als Spielball der Fantasie mißbrauchte Motiv ist, hat der Dichter des 19. Jahrhunderts, Tegnér, in „Axel" gezeigt. Für eine besondere Entlehnung aus Bandello ist auch anzusehen Benvoglios Bitte um Verschwiegenheit in bezug auf das Mittel, mit dem er Julien helfen will. Nach Porto will Lorenzo für Romeo und Julie tun, was er noch für niemand getan, „si veramente che tu mi prometta di tenermene sempre celato", S. 348. Bei Bandello kehrt dieser Gedanke zweimal wieder. Lorenzo ist gewillt, Julien zu helfen, S. 56: „Ma bisogna far di modo che la cosa nõ si risappia già mai."

Diese Bitte wiederholt Lorenzo noch einmal S. 56: „Ma vedi (come t'ho detto) Egli ti cōuien esser segreta, e ritener questa cosa in te." Ganz äußerlich betrachtet würde an Bandellos „segreta" sich Weiße S. 178 anschließen: „Aber Sie gewähren mir ewige Verschwiegenheit?"

Daneben aber gibt es in beiden italienischen Novellen übereinstimmende Momente, bei denen Portos Darstellung von Weiße bevorzugt wird. So folgte Weiße Porto in der Art und Weise, wie Julie sich das Wasser zum Trinken des Giftes verschafft. Bei Weiße S. 185 bittet Julie die Laura um Wasser: „Laura! — bringe mir ein wenig frisches Wasser." Ebenso wird bei Porto von Julie gesagt S. 349: „e fattasi dare una coppa d'acqua fredda." Bandello weicht insofern ab, als nach ihm Julie selbst sich das Wasser besorgt: S. 57 „apprestò un bicchiero con acqua dentro." Selbst ein Bild hat Weiße aus der italienischen Vorlage, und zwar aus Porto herübergenommen. Es ist Juliens Versicherung, für Romeo alles tun zu können, wenn sie zu Benvoglio sagt: Weiße S. 178 „Ja! Julie kann! Wenn sie den Romeo wieder findet, so kann sie durch eine Hölle laufen." Mit wörtlichem Anklang heißt es bei Porto S. 348: „Padre, se per tal via pervenir io dovessi a Romeo, senza tema ardirei di passar per lo inferno." Ähnlich, aber doch nicht so genau wie Porto zu Weiße stimmend, heißt es bei Bandello S. 56: „Padre mio, di questo non vi caglia, che se per passar per mezzo le penaci pene de l'inferno io credessi trouar Romeo, io nulla temerei quel fuoco eternale."

Noch zwei andere Ideen hat Weiße nur mit Bandello und Porto gemeinsam; doch läßt sich nicht entscheiden, wem Weiße die Anregung zu danken hat. Es ist dies einmal Juliens Absicht, ins Kloster zu gehen, als ihr Vater schwört, seinen Willen bezüglich der Heirat durchzusetzen, selbst wenn sie sich darüber verbluten sollte. „Um diesem Verdachte zuvorzukommen, so setzen Sie sich in Sicherheit, und lassen mich den Schleyer nehmen! ein Kloster ...." ruft sie S. 168 aus. Bei Bandello und Porto ist es nun nicht Julie, sondern der Vater, der in Form der Frage diesen Gedanken aufwirft. Die entsprechende Stelle bei Porto lautet S. 346: „Come! vuoi dunque nelle monache entrare? disse il padre." Bei Bandello ist es die Mutter, welche die Tochter fragt S. 53: „Vuoi tu farti Pinzochera, o diuentar Monaca? Dimmi l'animo tuo." Nun gibt Bandello in der Antwort Juliens gerade das Negative von Weiße: „Giulietta all' hora le rispose, che non voleua esser Pinzochera, ne

Monaca." Zu dem angeführten Beispiel würde sich noch der Verdacht der Eltern stellen, daß Julie verliebt sei. Diese Idee Weißes stammt ebenfalls aus den italienischen Novellen; doch läßt sich weder für Bandello noch für Porto entscheiden. Bei Weiße ist es allein der Vater, der einen solchen Verdacht hegt, wenn er sagt: Weiße S. 168 „Bald sollte ich glauben, daß sich in dieses Herz ein anderer eingenistet habe." Bei Bandello und Porto sind es beide Eltern, die Julie in dieser Beziehung verdächtigen. Bandello S. 57: „e tutti dui se ne teneuano ben contenti e pagati, e si leuatono via il sospetto che haueuano, che quella fosse in alcuna persona innamorata." Porto S. 349: „Già era dopo questa confessione fatta tutta allegra la Giulietta, in modo che messer Antonio e madonna Giovanna ogni sospetto, ch'ella fosse innamorata, aveano lasciato."

II. Zu Shakespeare.

1. Shakespeare und den Novellisten Gemeinsames.

Für Weißes Anleihen bei Shakespeare bürgen Belegstellen, in denen Weiße Ideen von Bandello, Porto und Shakespeare zu einem neuen Ganzen vereinigt. Ein deutliches Beispiel dieser Art ist die Berufung Weißes auf die Kampfszene zwischen Romeo und Tebaldo (Tybalt). Die Situation ist nach Weiße S. 115 folgende: „Eine große Anzahl von Kutschen hatte sich bey dem Thore Borsori, nahe bey Castell Vecchio, versammelt." Diese Ortsangabe findet sich nur bei Bandello S. 51. Die Handlung des Todes Tebaldos dagegen, die auf diesem Schauplatz stattfindet, ist Shakespeare nachgebildet. Nach den Worten der Weißeschen Julie „Himmel! bey dem Gedanken fährt mir allezeit der unglückliche Degen, der dem Tebaldo das Leben nahm, durchs Herz", ist er mit einem Degen erstochen worden. Diese Todesart geht auf Shakespeare zurück. Bei Bandello ist die Todesart Tebaldos eine andere; es heißt S. 51 von Romeo: „e riuoltata la punta de la spada verso il Nemico, quello dirittamente feri ne la gola, e glie la passò di banda in banda; di modo che Tebaldo subito si lasciò cascar boccone in terra morto." So ist ersichtlich, wie Weiße sich eine Szene konstruiert hat einerseits mit Hilfe Shakespeares, anderseits durch eine Entlehnung aus Bandello. — Ganz ähnlich hat Weiße einerseits Bandello und Porto, anderseits Shakespeare miteinander verschmolzen bei der Angabe

und Gebrauchsanweisung des Giftes. — Mehr noch als durch die Vermischung Shakespearescher Ideen mit solchen Bandellos und Portos erhalten wir ein klares Bild der Abhängigkeit Weißes von dem englischen Dichter durch seine Entlehnungen aus Shakespeare unter gleichzeitiger Heranziehung Bandellos und Portos.

2. Shakespeare als Hauptquelle.

a) Entlehnungen Weißes aus Shakespeare, wo dieser mit Bandello und Porto übereinstimmt. Um solche Entlehnungen Weißes klar zu legen, mögen zunächst Momente angeführt werden, die Bandello, Porto und Shakespeare gemeinsam, wenn auch etwas verschiedenartig haben. Auf ein derartiges Motiv stoßen wir bei der Frage: Woher hat Romeo das Gift? Weiße hatte hier die Wahl zwischen drei verschieden ausgearbeiteten Motiven; er schloß sich Shakespeare an. Ebenso verhält es sich bei Betrachtung der ersten Annäherung Romeos und Juliens (s. o. 4, 3 u. 4). Durchaus nach Shakespeare gezeichnet ist auch im deutschen Drama Benvoglios Fluchtplan von Romeo und Julie. Shakespeare S. 136 sagt Lorenz: „In der nemlichen Nacht soll Romeo dich nach Mantua bringen." Diese Zeitbestimmung sucht auch Weiße festzuhalten, indem er Benvoglio sagen läßt S. 181: „Sie sollen sogleich mit ihm von hier reisen. Pferde und Wagen sollen an der Mauer in Bereitschaft stehen." Bandello und Porto sprechen ohne bestimmte Zeitangabe von dieser Absicht im allgemeinen. Bei Porto ist die Situation vollständig verändert; hier ist es Lorenzo, der Julie nach Mantua bringen will, S. 348 „ed io, quando tempo fia, ti verrò a cavar fuori e terrotti nella mia cella, finchè al capitolo, che noi facciamo in Mantova, io vada (che fia tosto), ove travestita nel nostro abito al tuo marito ti menerò." — Aus Shakespeare herübergenommen ist auch die Idee von einem Denkstein für die Liebenden. Bei Bandello und Porto nur ist die Rede von einem Denkmal im gewöhnlichen Sinne, und zwar für beide Liebende. Bandello S. 64 „Fu sopra la sepoltura de i dui Amanti il seguente Epitaffio intagliato, il quale in questo modo diceua." Porto S. 359 „Ed ordinato un bel monimento, sopra il quale la cagione della lor morte scolpita fosse." — Wie ersichtlich, folgt Weiße doch überall Shakespeare, selbst überall da, wo die italienischen Novellen dasselbe Motiv, wenn auch in anderer Schattierung bieten. Shakespeare muß also Weiße frischer im Gedächtnis haften und lebhafter gegenwärtig gewesen sein als Bandello

und Porto, obwohl er eigentlich auf Grundlage von Bandello und Porto ein ganz neues Stück schaffen wollte.

b) Entlehnungen Weißes aus Shakespeare, wo Bandello und Porto anderes bieten. Wie entschieden Weiße Shakespeare gefolgt ist, zeigt sich noch deutlicher in Fällen, wo Bandello und Porto einen Gegensatz zu Shakespeare bilden, so z. B. in der Weise, wie Julie das Gift erhält. Shakespeare stellt es so dar, daß Lorenz der Julie das Gift anbietet mit den Worten S. 134: „Halt ein, meine Tochter, ich entdecke eine Art von Hoffnung, die von einem eben so verzweifelten Mittel abhängt, als dasjenige ist, was wir vermeiden wollen" — und S. 135: „Nimm diese Phiole, und trinke sie rein aus." Weiße nun schließt sich Shåkespeare an; denn auch bei ihm reicht Benvoglio der Julie das Gift S. 178: „Nun, so will ich Ihnen einen Schlaftrunk geben." Bei Bandello S. 55 und Porto S. 347 wird Julien nicht das Gift angeboten, sondern sie bittet darum. Nach Shakespeare richtet sich wiederum Weiße, wenn er Julie von der Heirat mit Lodrona vor ihrer Bekanntschaft mit Romeo wissen läßt. Nach Bandello und Porto erfährt Julie von der Heirat erst nach ihrer Bekanntschaft mit Romeo, ja, der Plan der ersteren ist gewissermaßen eine Folge der letzteren. — Ganz Shakespeare angepaßt ist auch die Art und Weise, wie Julie Kenntnis von der Vergiftung Romeos nimmt. Nach Bandello und Porto erzählt Romeo selbst der Julie von dem Gifte, das er genommen. Weiße hingegen mildert das Schreckliche und bis zum höchsten Gipfel des Schmerzes Gesteigerte dieser Erzählung, indem er Julie das furchtbare Schicksal Romeos ahnen läßt: S. 226 „Ah! was ist das? Was? wie? Romeo! was hast du getan?" Aber dieses mit der größten Zartheit herbeigeführte Erkennen des tragischen Verhängnisses ist nicht Weißes Eigentum; Shakespeare war hier sein Vorbild: S. 166 „Ein Becher, in meines Geliebten Hand? Gift, wie ich seh, ist sein unzeitiger Tod gewesen." — Gerade die vorliegenden Beispiele, wo Bandello und Porto das Gegenteil zu Shakespeare bieten, zeigen, wie fern Weiße eigentlich den italienischen Quellen gestanden, wie abhängig er von Shakespeare war. Darum wird sich auch Shakespeares Vorbild annehmen lassen in solchen Fällen, wo Bandello und Porto unter sich abweichen, einer von ihnen aber zu Shakespeare stimmt.

c) Entlehnungen Weißes aus Shakespeare, wo in

gleichen Fällen Bandello und Porto unter sich abweichen. Im Gegensatz zu Porto stimmen Shakespeare und Bandello überein betreffs der ersten Begegnung Romeos und Juliens. Nach Weiße kannte bei dieser Gelegenheit Julie den Romeo noch nicht; Auch bei Shakespeare I, 6 sind Julie und Romeo einander unbekannt, ebenso bei Bandello S. 47. Ganz das Gegenteil bietet Porto. Hier kennt Julie den Romeo; denn Julie redet ihn an: S. 338 „Benedetta sia la vostra venuta qui presso me, messer Romeo.“ Porto kommt also hier bei der Quellenfrage nicht in Betracht; es bleibt nur zu entscheiden zwischen Shakespeare und Bandello. Zwei ebensolche Beispiele sind die Motivierung von Romeos Reise nach Verona und Romeos Brief an seinen Vater (s. o. 2, 1 u. 2). Ein noch zu erwähnender Fall betrifft den Ort, wo Julie das Gift nimmt: nach Weiße, Bandello und Shakespeare in Verona; bei Porto dagegen begibt sich Julie auf das Gut ihres Vaters. Dieses Beispiel ist jedoch weniger stichhaltig, da Weiße aus Rücksicht für die Einheit des Ortes erst gar nicht zwischen Bandello oder Porto wählen konnte, sondern ohne weiteres Bandello, bezw. Shakespeare folgen mußte.

Mit Porto-Shakespeare, im Gegensatz zu Bandello, stimmt Weiße überein bezüglich des Versteck Romeos nach dem Zweikampf. Nach Shakespeare III, 5 ist es das Kloster Lorenzos, und im Anschluß hieran erzählt Weißes Julie S. 116: „Benvoglio hatte ihn in einem Kloster bei einem seiner Freunde verborgen.“ Hierzu stellt sich Porto S. 344: „Indi a pochi giorni Romeo, che nel monisterio di frate Lorenzo era fino allora stato nascosto, si parti, ed a Mantova come morto si ridusse.“ Bandello gibt den Aufenthaltsort Romeos gar nicht näher an.

3. Entlehnungen von Motiven, die sich nur bei Shakespeare finden.

Nur bei Shakespeare S. 142 findet sich ein Mißtrauen Juliens gegen Lorenz bezüglich des Giftes. Weiße scheint diese Idee sehr gefallen zu haben; denn er bringt sie zweimal vor. Das eine Mal spricht Julie selbst gegen Benvoglio diesen Verdacht aus, Weiße S. 183: „Sie hintergehen mich doch nicht?“ Das andere Mal findet sich dieser Gedanke in einem Monolog der Julie. Weiße S. 194: „Wie? wenn es Gift gewesen wäre! Der sicherste Weg für den Benvoglio, sich der Vorwürfe, der Strafe zu entreißen!“

Aus unserer bisherigen Untersuchung des Quellenverhältnisses von Weißes „Romeo und Julie“ zu Shakespeare ergibt sich demnach:

1. Weiße hat Shakespeare für sein Drama verwendet, das beweisen Enlehnungen aus ihm;

2. Weiße fühlt sich weit mehr zu Shakespeare als zu Bandello und Porto hingezogen; ja, er entfernt sich diesen immer mehr, um sich Shakespeare zu nähern. Dies beweisen Entlehnungen aus Shakespeare in Fällen, in welchen Bandello und Porto entweder Übereinstimmendes oder das Gegenteil bieten. Auf dieser so gewonnenen Grundlage fußend, soll nun Weißes Drama in seinen Beziehungen zu Shakespeare betrachtet werden.

B. **Weißes und Shakespeares Drama.**

I. Anlage und Komposition.

Wie genau Weiße sich vor der Ausarbeitung seines Dramas mit Shakespeare bekannt gemacht haben muß, dafür bürgt *die* Übereinstimmung der ganzen Anlage und Komposition seines Dramas mit Shakespeare. Es ist dabei zu scheiden zwischen eigentlichen Szenen, die Weiße nach Shakespeare ausgearbeitet hat, und Berufungen auf Shakespearesche Szenen.

1. Weißesche Szenen nach Shakespeares Vorbild.

Abgesehen von I, 1 und 2, die eine Art Exposition, gemischt aus Berufungen auf Shakespearesche Szenen und Entlehnungen solcher Motive, geben, setzt Weißes Drama im Vergleich zum Shakespeareschen ein mit dem Ende von I, 3, S. 125, entsprechend Shakespeare III, 7: Die berühmte Abschiedsszene zwischen Romeo und Julie. Dem Gedankengange nach stimmt Weiße völlig zu Shakespeare.

Shakespeare III, 7—Weiße I, 3.

Bei Shakespeare eröffnet Julie die Szene. Sie beruhigt Romeo über sein Erschrecken beim Schlage der Lerche, die sie für die Nachtigall ausgibt. Weiße benutzt Shakespeares Angabe „die dich vorhin erschreckte“ (S. 115) in der Weise, daß er diese Vergangenheit in die Gegenwart rückt. Er läßt Romeo diesen Dialog eröffnen und legt ihm zugleich das Bild der Antwort von Shakespeares Romeo in den Mund:

Weiße	Shakespeare
Weiße S. 125: „Hörst du draußen die Lerche, den Vorboten des Morgens? Ich muß fort, Julie! ich muß fort!“	Shakespeare S. 116: „Es war die Lerche, die Heroldin des Morgens. Ich muß gehen und leben, oder bleiben und sterben.“

Romeos positive Antwort auf Juliens Frage bei Shakespeare: „Es war die Lerche, nicht die Nachtigall" – dreht Weiße dem Gedanken nach um und läßt sie Julien sprechen: S. 126 „Nein, nein, Romeo, es ist die Nachtigall, nicht die Lerche!" Shakespeare legt nun seinem Romeo eine farbenprächtige, bilderreiche Schilderung des anbrechenden Tages in den Mund: S. 116 „Siehst du, meine Liebe, die neidischen Streifen, die dort im Osten die sich scheidenden Wolken umwinden: Die Kerzen der Nacht sind abgebrannt, und der fröhliche Tag guckt auf den Zehen stehend über die Spitzen der neblichten Berge." Demselben Gedanken gibt auch Weißes Romeo, hier mit möglichster Vereinfachung, Ausdruck: S. 126 „Siehst du es nicht schon dort über den Bergen dämmern?" In beiden Dramen folgt nun von seiten der Julie eine beruhigende Abweisung des von Romeo Gesagten und die daran geschlossene Bitte zu bleiben.

Juliens Bitte erhält Romeos Zustimmung, und zwar in beiden Dramen mit fast wörtlicher Übereinstimmung:

Weiße S. 126 „Nun, es sey so! Es ist noch nicht Tag, meine Liebe."

Shakespeare S. 116 „Aber Juliette will's; es ist noch nicht Tag."

Aber noch eine weitere Motivierung seines Bleibens gibt Romeo der Julie kund; auch diesen Gedanken entlehnt Weiße von Shakespeare:

Weiße S. 126 „Eine Stunde in deiner Umarmung bezahlt mir tausendfach den Tod!"

Shakespeare S. 116 „Nichts als die Sorge für unsere Sicherheit kann mich aus deinen Armen reißen, – und der Tod soll mir willkommen sein."

Eine durch Romeos Bleiben veranlaßte ewige Trennung von ihm steht plötzlich mit aller Furchtbarkeit vor Juliens Seele und drängt sie Romeo gegenüber zu der Bitte zu fliehen. Getreulich folgt Weiße auch hier wieder Shakespeare:

Weiße S. 126 „Fliehe! eilends fliehe! es ist Tag!"

Shakespeare S. 116 „Es ist, es ist (Tag); verlaß mich, fliehe, mein Geliebter."

Eine Unterbrechung des traulichen Zusammenseins erfolgt in beiden Dramen durch das Eintreten der Amme, bezw. Vertrauten, mit der ebenfalls gleichen Botschaft, daß Juliens Mutter komme. Ihrem Schmerze über die Trennung gibt Julie Ausdruck, bei Weiße S. 127 in dem Rufe, die angstvolle Gewißheit ausdrückend: „O Romeo, du mußt fort!" – bei Shakespeare S. 117 in der Frage: „So muß ich denn von meinem Leben scheiden?"

Von nun an verfährt Weiße in dieser Szene selbständig. Bei Shakespeare folgt noch das Versprechen beider, sich gegenseitig Nachricht zu geben. Shakespeare S. 118 Juliette: „Ich muß alle Tage Nachricht von dir haben, alle Stunden, denn in einer Minute ohne dich sind viele Tage." Romeo: „Ich will keine Gelegenheit versäumen, wodurch ich dir meinen Gruß übermachen kann." Dasselbe Motiv, nur anders ausgeführt, findet sich auch bei Weiße, aber nicht an derselben Stelle, sondern schon vor dem angegebenen Beginn des Dramas. Weiße S. 124: „Täglich soll Pietro dir einen Brief bringen; mit jeder Stunde werde ich einen Boten, ein Tageregister meiner kleinsten Handlungen fortschicken." Anknüpfend an das gegebene Versprechen läßt Shakespeare seine Julie bangem Zweifel über ein jemaliges Wiedersehen Ausdruck geben, den Romeo beruhigt. Denselben Gedanken gibt Weiße in eben der Szene, nur an anderer Stelle wieder: S. 122/3 „Denke, welch ein Himmel von Glückseligkeit, wenn wir unter den Segnungen ausgesöhnter Väter und Mütter unsere Liebe vor den Augen der Welt feyern könnten!"

An III, 7 schließt sich bei Shakespeare die Szene zwischen den einzelnen Familiengliedern des Capuletschen Hauses. Im ersten Teil der Szene stehen sich Lady Capulet und Julie gegenüber. Dem entspricht bei Weiße II, 5. Dem Gedankengange nach folgt Weiße wiederum genau Shakespeare. Das Zwiegespräch zwischen Lady Capulet und Julie beginnt in beiden Dramen mit der Frage der Mutter nach dem Befinden der Tochter mit Bezugnahme auf deren Tränen, und beidemal gibt Julie als Grund ihrer Tränen Tebaldos (Tybalts) Tod an, beidemal sucht die Mutter mit den gleichen Gründen zu beruhigen, wobei der Gedankengang sich auf Romeo wendet. Lady Capulet (bei Shakespeare S. 120) sieht das Motiv von Juliens Tränen schließlich nicht sowohl in Tybalts Tod als in dem Umstande, „daß der Bösewicht lebt, der ihn ermordet hat." Ebenso läßt Weiße durch Beziehung zu Tebaldo das Gespräch auf Romeo übergehen; Frau von Capulet sagt zu Julie: „Laß den Tebaldo ruhen! er ist glücklicher, als sein Mörder, Romeo!" S. 146. Unvermittelt folgt in beiden Dramen der Übergang von der versprochenen Rache zu dem Heiratsplan.

Weiße	Shakespeare
Weiße S. 147: „Laß uns davon abbrechen, mein Kind!"	Shakespeare S. 122: „Aber nun will ich dir eine angenehme Zeitung sagen, Mädchen!"

Weiße S. 148: „Dein Vater ist gütig, meine Tochter! Er sorgt für dich, er will dich glücklich machen, und dieß je eher, je lieber."	Shakespeare S. 122: „Gut, gut, du hast einen sorgfältigen Vater, Kind; der, um dich von deiner Schwermuth zu befreyen, einen unverhoften Freudentag angeordnet hat, an den keine von uns beyden dachte."

Es folgt nun bei Shakespeare Juliens Frage nach der näheren Bezeichnung des Tages, worauf die Mutter antwortet: Shakespeare 122/23: „Den nächsten Donnerstag, mein Kind, früh Morgens wird der junge, edle liebenswürdige Graf Paris in St. Peters Kirche dich zu einer glücklichen Braut machen." Eine ähnliche Bestimmung gibt auch bei Weiße Frau von Capellet der Julie. Weiße 149: „Der Graf von Lodrona soll heute, oder wenigstens in etlichen Tagen, der deinige seyn."

Auf die Mitteilung der geplanten Heirat folgt eine Erwiderung der Tochter. Bei Shakespeare gibt Juliette eine höfliche, aber entschiedene Zurückweisung. Weiße spinnt diese knappe Antwort der Shakespeareschen Julie aus zu einem sieben Seiten langen Zwiegespräche zwischen Mutter und Tochter, das mit dem Versprechen der Mutter endet, bei dem Vater um Aufschub zu bitten.

III, 8 wird bei Shakespeare weiter fortgesetzt durch das Dazwischentreten des Grafen Capulet. Ein von seiten des Vaters in den heftigsten Worten geführtes Gespräch entwickelt sich, dessen Inhalt die Forderung des Vaters ist, Juliette solle den Grafen Paris heiraten. An diese Szene wäre III, 2 bei Weiße anzureihen. Jedoch weder inhaltlich noch formal finden sich Übereinstimmungen; zwischen beiden besteht nur die Ähnlichkeit der Lage. Bei Shakespeare tritt am Schluß dieser Szene noch die Amme auf, was Weiße III, 4 entsprechen würde. Julie ergeht sich Laura gegenüber in endlosen Klagen, mit Todesgedanken und -ahnungen durchsetzt, über ihr Schicksal. Mit Shakespeare gemeinsam hat Weiße in dieser Szene zwei Gedanken:

1. In beiden Dramen bittet Julie ihre Amme, bezw. Vertraute, um Rat, der jedoch verschieden ausfällt.

Weiße S. 171: „Zeige mir einen andern Gedanken, als da des Grafen von Lodrona Arme, und hier – das Grab!"	Shakespeare S. 127: „O Gott! O Amme, wie kann diesem vorgebaut werden? Tröste mich, gieb mir einen Rath!"

2. Beide Szenen haben an das folgende den gleichen Anschluß. Bei Shakespeare beabsichtigt Juliette, zum Pater zu gehen, um sich bei ihm Rat und Hilfe zu holen. Bei Weiße kommt Benvoglio

auf Wunsch der Mutter zu Julie. So schließt sich in beiden Dramen die Szene zwischen Julie und Bruder Lorenz, bezw. Benvoglio an.

Auch die Vergleichung dieser beiden Szenen zeigt, wie genau Weiße Shakespeare gekannt hat. Er folgt, abgesehen von einigen Erweiterungen, (die numeriert sind), Shakespeare genau im Gedankengange.

1. Ausdruck des Bedauerns von seiten Benvoglios über Juliens Aussehen.

2. Klage Juliens über ihre Eltern und ihr Verhältnis zu denselben.

Befürchtung bei beiden, belauscht zu werden, bei Shakespeare ausgedrückt durch die Bitte Juliettens: „Geh, verschließ die Thür" S. 133 – bei Weiße in Form der Frage: „Wissen Sie gewiß, daß sich keiner mehr eindrängen wird?" S. 173.

3. Motivierung für Benvoglios bejahende Antwort.

4. Bezugnahme auf frühere Geschehnisse von seiten Juliens.

Zugeständnis Lorenzens (Benvoglios).

a) Lorenz gibt Julie gegenüber zu, daß er alles weiß:

Weiße S. 175: „Ich weiß alles, liebstes Fräulein!"	Shakespeare S. 133: „O, Juliette, ich kenne deine Noth!"

b) Ausdruck seiner Ratlosigkeit.

Weiße S. 175: „Ich gestehe Ihnen, meine Bestürzung ist so groß . . ."	Shakespeare S. 133/4: „Es ängstigt mich, daß ich kein Mittel kenne, dir zu helfen."

5. Benvoglio gibt Julie Aufschluß über seine Verstellung dem Grafen Capellet gegenüber.

Juliens Entschluß zu sterben. Diesen Gedanken geben aber beide verschieden wieder. Bei Shakespeare stellt es Julie dem Bruder Lorenz anheim, ihr entweder ein Rettungsmittel an die Hand zu geben oder ihr zu gestatten, dieses blutige Messer als Schiedsrichter zwischen sich und ihrem Schicksale zu nehmen (S. 134). Weiße läßt seine Julie erst durch Benvoglios Vorschlag, sich dem Grafen zu nähern, zu dem Entschluß zu sterben gedrängt werden. – Weiße S. 176 Benvoglio: „Wie? wann Sie es wagten und hinausführen?" Julie: „Weg! weg! verhaßter Freund! – hinausführen, sagen Sie? eher will ich sterben!" Anknüpfend an diesen Entschluß der Julie geht bei beiden die Handlung weiter. Nach Shakespeare erklärt Bruder Lorenz der Julie, ihr ein Mittel geben zu wollen. Es ist beachtenswert, wie Weiße sich auch hier an Shakespeare gehalten hat; scheinbar arbeitet er zwar selbständig, tatsächlich wendet er die

Sachlage nur um. Zunächst sagt Benvoglio der Julie nicht unmittelbar, daß er ihr ein Mittel geben könne, sondern gibt ihr nur an, wozu er ihr verhelfen wolle (S. 177). War es bei Shakespeare Julie, die, um Lorenz ihres Mutes zu versichern, eine grauenhafte Schilderung des Eindruckes und der Gefühle, die eine Gruft während der Nacht auf den sich darin befindenden Menschen hervorruft, macht, so nimmt bei Weiße Benvoglio diese Schilderung Juliens auf, um sie auf das schlimmste vorzubereiten und von ihr eine Bejahung oder Verneinung zu erhalten.

Weiße 178 Benvoglio: „Eine Frage muß ich thun: Sie sagen, daß Sie sterben können; aber können Sie leben, und sich in eine Gruft von verwesten Gebeinen, von Todtengerippen, und einem noch jüngst verstorbenen Leichnam, kurz, in die Gruft Ihrer Vorältern auf einige Stunden versperren lassen?" Gab Julie bei Shakespeare blindlings ihre Zustimmung, so bejaht Weißes Julie erst nach einer solchen Schilderung, und zwar auch in Form der Versicherung mit einer Beziehung auf Romeo: „Ja! Julie kann! Wenn sie den Romeo wieder findet, kann sie durch eine Hölle laufen" (s. o. 9).

Lorenz (Benvoglio) setzt nun die Szene fort, und zwar in beiden Dramen mit denselben Worten:

Weiße S. 178: „Wohlan"

Shakespeare S. 135: „Wolan dann"

6. Benvoglios Bitte um Verschwiegenheit (s. o. 8).

Nun folgt die Übergabe des Schlaftrunkes, woran sich eine Schilderung seiner Wirkung schließt. Bei Shakespeare ist alles dies enthalten in der Rede des Bruder Lorenz S. 135/6. Bei Weiße spiegeln sich dieselben Gedanken, verwässert und verblaßt, wieder in einem Dialog zwischen Benvoglio und Julie S. 178/80.

a) Eigentliche Wirkung des Giftes.

Weiße S. 178/9: „Dieser Trank – verräth."

Shakespeare S. 135/6: „Nimm diese Phiole u. s. w.

b) Dauer der Wirkung des Schlaftrunkes.

Weiße S. 180: „Sie sollen dieses künstlichen Todes ungefähr 12 Stunden sterben. Sobald sie ihn genommen, müssen Sie sich aufs Bette legen: dann erfolgt in weniger als einer Viertelstunde eine Betäubung, und die völlige todtengleiche Erstarrung in ungefähr einer Stunde."

Shakespeare S. 136: „Und in dieser anscheinenden Todes-Gestalt wirst du zwo und vierzig Stunden verharren, und dann wie aus einem süssen Schlaf erwachen."

c) Schilderung des Begräbnisses.

Weiße S. 180: „Man wird Sie für todt halten; – und da die gewaltige Hitze

Shakespeare S. 136: „Wenn nun der Bräutigam des Morgens kommt, dich

itzt nicht erlaubt, einen Leichnam über 12 Stunden im Hause zu behalten, so wird man Sie gegen Abend in das Capellettische Begräbniß auf dem Kirchhofe des heiligen Franciscus beysetzen, und ihr ordentliches Leichenbegängniß in einigen Tagen feyern."	aufzuweken, so bist du todt, und wirst dann, nach dem Gebrauch unsers Landes, in deinem schönsten Anzug in eine Baare ohne Dekel gelegt, und in das Begräbniß deiner Familie gebracht in eben diese alte Gruft, wo alle Abkömmlinge der Capulets liegen."

7. Weiße läßt Julie und Benvoglio den Fall des Mißlingens in Betracht ziehen, S. 180 Julie: „Entsetzlich! wenn es aber nicht geschähe?" Doch dieser Gedanke läßt sich auf Shakespeare zurückführen S. 141: „Wie wenn diese Tinctur keine Würkung thäte?"

Gespräch über Romeo.

a) Benachrichtigung Romeos.

Weiße S. 181: „Ich will ihm einen Bedienten mit einem meiner besten Pferde nachschicken."	Shakespeare S. 136: „In der Zwischen-Zeit bis du erwachst, will ich durch Briefe den Romeo von unserm Anschlag benachrichtigen."

b) Bestimmung über sein Eintreffen.

Weiße S. 181: „Und ihn unterrichten, daß er mit der Mitternachtsstunde auf dem Kirchhofe an der Thür Ihres Begräbnisses sich einfinde."	Shakespeare S. 136: „Und ihn hieher beruffen."

c) Besprechung über das Verhalten vor dem Erwachen der Julie.

Bei Shakespeare hören wir davon als Bestimmung Lorenzens; bei Weiße findet sich wieder die Form des Dialogs: eine Versicherung Benvoglios, hervorgerufen durch die Angst der Julie, zu lange schmachten zu müssen.

Weiße S. 181: „Nein, noch vor der Zeit, ehe Sie erwachen, will ich selbst in dem Gewölbe seyn."	Shakespeare S. 136: „Er und ich wollen dein Erwachen abwarten."

d) Beratung über die weitere Unterbringung beider.

Weiße S. 181: „Sie sollen sogleich mit ihm von hier reisen. Pferde und Wagen sollen an der Mauer in Bereitschaft stehen."	Shakespeare S. 136: „In der nemlichen Nacht soll Romeo dich von hier nach Mantua bringen."

e) Übergabe des Trankes mit der Mahnung, standhaft zu sein.

Shakespeare S. 136: „Hier hast du das Mittel, das dich von der vorschwebenden Schande, die du fürchtest, retten kann, wenn du frey genug von weibischer Zagheit bist, es mit Entschlossenheit zu gebrauchen." Auch Weiße schließt dieses Moment jetzt an, jedoch zu einem langen Dialoge aufgeputzt; mitten darin übergibt Benvoglio

der Julie den Trank S. 182—185. Den Schlußworten der Julie bei Shakespeare S. 137: „Liebe, gieb mir Stärke, und Stärke wird mir Hülfe geben – – Lebet wohl, mein theurer Vater!" – – würde Szene 6, S. 185 bei Weiße entsprechen.

Shakespeare IV, 3. Dem ersten Teil dieser Szene – Lady Capulet und Juliette — entspricht bei Weiße III, 8. In beiden Dramen wird hier der Abschied zwischen Mutter und Tochter dargestellt; weitere tiefergehende Ähnlichkeiten lassen sich jedoch nicht auffinden.

Im zweiten Teil dieser Szene, der den Monolog der Julie bildet, ist heranzuziehen Weiße III, 9. Beide Szenen geben also einen Monolog der Julie wieder, und die Übereinstimmung der Gedankenfolge läßt wiederum auf Entlehnung Weißes schließen.

Den Monolog eröffnet eine Erinnerung an die Mutter.

Weiße S. 192: „Wie ist mir geschehen! Ah! das war härter, als der Todeskampf! Gütige, liebreiche, mitleidige Mutter! noch Ein Wort, und Julie war verloren! Gott! wenn sie mich zum letztenmal gesehen hätte! Was würde aus ihr werden? Was aus mir, wenn ich Schuld daran seyn sollte? Erbarmenswürdige Mutter! welches Wehklagen, welch Geschrey der Liebe, welche Angst, wann du mich todt glauben wirst. Mich schaudert, mein Herz erkaltet. Nein, den Gedanken kann ich nicht ertragen."

Shakespeare S. 141: „Gute Nacht – Gott weiß, wenn wir uns wieder sehen werden! Ich weiß nicht, was für ein kalter schrekhafter Schauer durch meine Adern fährt – – Ich will sie zurükruffen, daß sie mir einen Muth einsprechen" – –

Shakespeare läßt nun Julie die Befürchtung des Giftes aussprechen. Weiße setzt an Stelle dieses Momentes, das er erst am Schluß der Szene bringt (s. o. 13), einige frasenhafte Bemerkungen:

„Doch – – Paride! Romeo! O Romeo, ich muß, ich muß! — Dein Name verschlingt alle anderen Empfindungen. Wo ist der Trank, durch den ich zu dir hinüberschlummern soll?"

Besorgnis der Julie, zu zeitig zu erwachen.

Weiße S. 192: „Ach, werde ich auch zu lange dort schlummern müssen?"

Shakespeare S. 142: „Wie wenn ich, nachdem man mich in die Gruft geleget, eher erwache, als Romeo gekommen ist, mich abzuholen?"

Dadurch wird in beiden Dramen die folgende Schilderung motiviert: Julie vergegenwärtigt sich in grauenvoller Ausmalung den Ort, wohin sie kommen werde = Shakespeare S. 142. Ebenso

Weiße S. 193: „Wohin wird mich dieser Trank bringen? unter modernde Gebeine! zerfressene Hirnschedel!" — nur hier unmotiviert, da Weißes Julie wegen der Anwesenheit Benvoglios in der Gruft eine derartige Besorgnis nicht haben kann.

Bei beiden folgt nun eine Bezugnahme auf Tebaldo-Tybalt, den sie im Geiste vor sich sehen.

Weiße S. 193: „Zu der Leiche des Tebaldo, dessen Blut mein Geliebter vergossen hat. — — Ha! welch grimmigen Blick giebt er mir! Er streckt seine kalte Hand nach mir aus!"	Shakespeare S. 142/3: „Wo der blutige Tybalt in gährender Verwesung in seinen Grabtüchern ligt — — wo, wie man sagt, zu gewissen Stunden in der Nacht Geister gehen usw. oder wenn ich erwache, werd' ich von allen diesen Schreknissen umringt, von Sinnen kommen, wahnwiziger Weise mit meiner Voreltern Gebeinen spielen, den halbverfaulten Tybalt aus seinen Tüchern reissen, und in dieser Raserey, mit den Knochen irgend eines grossen Ahnherrn, wie mit einer Keule, mir mein verzweifelndes Gehirn ausschlagen — — O! Sieh, mich däucht, ich sehe meines Vetters Geist, der diesen Romeo bei mir sucht, seinen Mörder! und meinen Gemahl!"

Dieser Vision folgen die abwehrenden Worte beider.

Weiße S. 193: „Laß mich! laß mich! ich gehöre noch nicht zu dir!"	Shakespeare S. 143: „Halt, Tybalt, halt! Romeo, ich komme!"

Beide trinken nun das Gift, an Romeo gedenkend.

Weiße S. 193: „Mit dem Romeo! mit dem Romeo!"	Shakespeare S. 143: „Diß trink ich dir zu!"

Weiße S. 193/4 gibt nur noch unwesentliche Variationen schon vorgebrachter Momente. —

Auffallend ist es nun, wie wenig, im Vergleich zum Vorhergehenden, Weiße im IV. Akt seines Dramas zu Shakespeare stimmt. Nur vereinzelte Szenen in beiden Dramen lassen sich in entsprechender Weise gegenüberstellen.

Weiße IV, 1 Versuch der Laura (bezw. Amme) die scheintote Julie zu erwecken, geht zurück auf Shakespeare S. 146. — Weiße IV, 2 Herr von Capellet erfährt den Tod seiner Tochter, entsprechend Shakespeare S. 147, wo jedoch zuerst die Lady von dem Unglück hört. — Wie bei Shakespeare Graf Capulet, so wird bei Weiße IV, 6 Frau von Capellet an das Totenbett der Julie geführt.

Am Schluß des Aktes greift bei Shakespeare noch Bruder Lorenz ein, der den Grafen drängt, Juliette zu begraben. Dieselbe Situation findet sich bei Weiße S. 211—212. Anklänge Weißes an Shakespeare in bezug auf Gedanken- und Wortfolge lassen sich im IV. Akt nicht finden.

Die Nebeneinanderstellung einiger Szenen beider Dramen beleuchtet, wie sklavisch Weiße sich an Shakespeare gehalten hat. Nicht bloß die Reihenfolge der Szenen, sondern auch des Gedankenganges gibt ein deutliches Bild von den Beziehungen Weißes zu Shakespeare und widerlegt Weißes Behauptung, er hätte sein Drama nach Bandello und Porto neu geschaffen. Wo Weiße sich jedoch nicht sklavisch an Shakespeare hält, läßt sich eine dreifache Weise seiner entlehnenden Bearbeitung Shakespeares wahrnehmen:

α. Weiße erweitert Shakespeare:

1. Weiße setzt die reine Erzählung bei Shakespeare in schleppenden, wässerigen Dialog um; so Shakespeare III, 8, S. 123—Weiße S. 149—155 = Weigerung der Julie, den Grafen von Lodrona zu heiraten. Shakespeare IV, 1, S. 135/6—Weiße III, 5, S. 173—185 = Rede Lorenzens.

2. Weiße zerzerrt Shakespearesche Gedanken und bemüht sich, sie in möglichst viele Worte zu fassen, so: Shakespeare III, 1, S. 137 – Weiße III, 6, S. 185 = Worte der Julie, bei Weiße zu einer Szene erweitert. Shakespeare III, 8—Weiße II, 5 = die Töchter motivieren ihre Tränen. Weiße läßt die Schärfe des Gedankens nicht hervortreten, sondern gibt mehr eine Umschreibung.

3. Weiße fügt neue Szenen ein:
   a) selbständig eingeführte. Dies sind besonders kleinere Monologe nach Zwiegesprächen, so II, 2, II, 4, III, 3, III, 6, IV, 3, IV, 7.
   b) Szenen, die auf Shakespearesche Bühnenanweisungen zurückgehen, so Weiße I, 4 geht zurück auf Shakespeare S. 117.

β. Weiße kürzt Shakespeare.

Wo Weißes Sprache nicht ausreicht, dem Bilderreichtum und der Farbenpracht des großen Briten zu folgen, gibt er Shakespeare in den oft lächerlich dürftigsten Worten wieder. Beispiele sind: die Schilderung des anbrechenden Tages: Shakespeare III, 7, S. 116 – Weiße I, 3, S. 126; die fantasiereiche Schilderung Juliens, als sie sich ihr mögliches Alleinsein in der Gruft ausmalt, Shakespeare IV, 3, S. 142—Weiße III, 9, S. 193.

γ. Weiße arbeitet Shakespeare um,
indem er dessen Gedanken in seinem Drama auf andere Personen überträgt, so Shakespeare III, 7 und Weiße I, 3; Shakespeare IV, 1, S. 134/5 und Weiße III, 5, S. 178.

2. Berufungen Weißes auf Shakespearesche Szenen.

a) Berufungen auf Szenen, die außerhalb des Rahmens des Weißeschen Dramas liegen.

Neben solchen Szenen, die Weiße formal und inhaltlich von Shakespeare herübergenommen hat, finden sich auch Berufungen auf Szenen, die die Kenntnis des Shakespeareschen Dramas voraussetzen. Es würde sich also hier um eine Art Vorfabel des Weißeschen Dramas handeln, die – angenommen, daß Weiße die dramatische Handlung mit I, 3 (Abschiedsszene zwischen Romeo und Julie) einsetzt – die Ereignisse vom Beginn des Shakespeareschen Dramas bis III, 7 (Abschiedsszene) umfassen würde.

Die Vorfabel, nach den Hauptmomenten skizziert, – mit Weglassung aller historischen Daten – würde sich folgendermaßen gestalten:

Graf Capulet wünscht seine Tochter Julie mit dem Grafen Paris zu vermählen, und Frau von Capulet teilt ihrer Tochter diesen Vorschlag mit (I, 4). Noch unberührt von der Liebe, verhält sich Julie dem Plane der Mutter gegenüber passiv, gestützt auf die Pflicht des Gehorsams. Da lernt sie bei einem Gastmahl ihrer Eltern Romeo kennen (I, 6). Innigste Liebe erwacht in den Herzen beider, und ein späteres Zusammentreffen Romeos mit der am Fenster stehenden Julie gibt beiden zu ewigem Treuschwur Gelegenheit (II, 2). In Anbetracht einer wegen des unversöhnlichen Hasses der Väter voraussichtlich unmöglichen Verbindung beider bespricht Romeo mit seinem Freunde, dem Pater Lorenz, seine Liebesangelegenheit, verbunden mit der Bitte, ihn und Julie zu trauen. Nachdem Julie benachrichtigt worden, wird die Vermählung durch den Pater Lorenz vollzogen (II, 6). Eine zeitliche und örtliche Trennung steht jedoch den Liebenden bald bevor, und die Bedingungen dazu erfüllen sich in rascher Folge. Romeo erschlägt im Zweikampf Tybalt, einen Verwandten der Capulets (III, 2). Im Schrecken über die vollbrachte Tat flieht Romeo zu Bruder Lorenz, der ihn im Kloster verborgen hält (III, 5) Durch Lorenz erfährt Romeo das vom Prinzen über ihn gesprochene Verbannungsurteil (III, 3). Auch Julie erhält von alledem durch die Amme Kunde (III, 4). Der Schmerz der beiden Liebenden über die unglücklichen Geschehnisse veranlaßt Lorenz, ein letztes Zusammensein Romeos und Juliens zu inszenieren; dies ist die Abschiedsszene (III, 7) — der Ausgangspunkt von Weißes Drama. Die Hauptmomente der Vorfabel gipfeln also in den Szenen I, 4, I, 6, II, 2, II, 6, III, 2 und III, 5. Auf alle diese Szenen beruft sich Weiße, wie nun gezeigt werden soll. Halten wir dabei die Szenenfolge des Shakespeareschen Dramas fest, so findet sich zuerst bei Weiße angedeutet:

I, 4. Es ist dies nach Shakespeare die Szene, in welcher Frau von Capulet im Beisein der Amme der Juliette den Plan mitteilt, den Grafen Paris zu heiraten. Weiße hält dieselbe Situation fest. Wie bei Shakespeare die Amme, so muß bei Weiße Laura Zeugin eines solchen Gesprächs zwischen Mutter und Tochter gewesen sein; denn I, 2, S. 109 läßt Weiße die Julie an diese Unterredung erinnern durch die Worte Lauras: „Es liebt Sie ja der Graf von Lodrona.“

I, 6. An Szene I, 4 würde sich I, 6 reihen, die Gastmahlsszene in Capulets Hause. Genaue Bezugnahme auf sie findet sich Weiße I, 2. Zunächst weist Julie allgemein auf das Gastmahl hin: „Erinnerst du dich noch des Fests, das mein Vater vor einigen Monaten gab?“ Auch die Art und Weise von Romeos Erscheinen charakterisiert Julie näher: „Unter einer Maske hatte er sich unter den übrigen Tänzern eingeschlichen,“ ganz so, wie wir es bei Shakespeare erfahren. Aber noch spezieller berührt Weiße diese Szene in der Darstellung von Romeos und Juliens erster Begegnung. In lebendig dramatischem Dialog läßt Shakespeare zart durchblicken, was in den Herzen dieser füreinander bestimmten Menschen vorgeht. Diesen Dialog Shakespeares läßt Weiße durchleuchten in der Erzählung Juliens, S. 112: „Ihn sehen und lieben, war Eins. Ich sah' ihn, Laura! den Augen folgte mein Herz – – – ach! allzubald mit allen süßen Unruhen der Liebe erfüllt! Aber ich redte auch mit ihm! ich hörte den Silberklang seiner Stimme, und die Musik der Instrumente war mir dagegen ein mißtönendes Geräusch.“

Einander ganz unbekannt lernen sich Romeo und Julie kennen; auch Weiße hebt dies eigens hervor durch die Worte der Julie S. 112: „Aber noch kannte ich ihn nicht von Namen.“ Wie Shakespeares Julie am Schluß der Szene ihre Liebe zu Romeo mit den Worten bekennt: „O Himmel! der, den ich einzig lieben kan, ist der, den ich einzig hassen sollte“ — so läßt auch Weiße die Julie in einer ähnlichen Situation erscheinen. Die Vergegenwärtigung dieser Szene bringt Julie auch ihre damaligen Gefühle in Erinnerung, die sie in die Worte faßt, S. 112: „Das weiß ich, daß das arme Mädchen, das du hier vor dir siehst, in Liebe versunken war.“ Weiße ändert hier ein wenig, indem nach ihm Julie ihrer Liebe sich bewußt war, noch ehe sie Romeo kannte, während Shakespeares Julie das Geständnis ihrer Liebe erst ablegt, nachdem sie Romeos Namen erfahren. Selbst der Teil der Szene, der uns Tybalt im Gespräch mit Capulet über Romeo vorführt, ist bei Weiße angedeutet, wenn Julie der Laura erzählt: „Er ward entdeckt.“

Die Szene II, 2 findet sich bei Weiße durch Berufungen genau nach dem Gedankengange Shakespeares wiedergegeben. Zunächst ist die Situation festgehalten. Bei Shakespeare spielt die Szene in der Nacht. Einer von den vielen Belegen dafür ist die Äußerung Juliens: „Die Maske der Nacht liegt auf meinem Gesicht.“ Julie erscheint dann oben am Fenster, während Romeo unten im Garten steht. Derselben Situation in einer mit Romeo verbrachten Stunde erinnert sich Weißes Julie, wenn sie der Laura erzählt: „Endlich, als ich einst in der Nacht an eben diesem Fenster stund, stund er selbst da und hatte sich an einen Orangenbaum gelehnt.“ Von Shakespeare in seine

Berufung herübergenommen hat Weiße auch die Klage der Julie. Sie tritt uns im englischen Drama im Selbstgespräch entgegen, trauernd über das Verhängnis, daß Romeo gerade den Namen eines Montague tragen müsse. Weiße bezieht sich hierauf, indem er Julie von sich sagen läßt: „und meine Seufzer den kühlen Lüftchen vertraute.“ Auch die in den zartesten, innigsten Herzensklängen gegebene Darstellung der gegenseitigen Liebe Romeos und Juliens nimmt Weiße auf, und zwar durch die Worte der Julie, S. 114: „Ach! da entdeckten wir einander zuerst unsre Liebe, wir schwuren sie einander auf ewig! O der Entzückung! Von Romeos Lippen floß Balsam!“ Auf den Treuschwur nimmt Weiße noch einmal Bezug in III, 5, S. 175: „Sie wissen, wie lange wir uns schon ewige Treue geschworen hatten.“ Selbst die Beziehung auf den Mond, dessen Betrachtung Shakespeare in dieser Szene oft ins Gespräch verwebt, fehlt bei Weiße nicht = S. 114: „Es war eine Nacht wie die heutige, nur daß der Mond nicht mit einer solchen verstellten Freundlichkeit lächelte; nein, er lächelte wie ein Kind in seiner Mutter Schooße.“

Auf die Vermählungsszene II, 6 beruft sich Weiße, indem Julie dem Benvoglio erzählt III, 5: „ehe noch Pater Laurentius unsere Hände ineinander legte, ehe noch die Lippen ihr letztes Ja, ihren heiligen Schwur mit einem Kusse besiegelten.“

Einen Wendepunkt in der Vorfabel bildet dann III, 2: der Tod Tybalts. Weiße kannte diese Szene; denn S. 115 ruft Julie aus: „Himmel! bey dem Gedanken fährt mir allezeit der unglückliche Degen, der dem Tebaldo das Leben nahm, durchs Herz.“

Die Verbannung Romeos erfährt Julie bei Shakespeare von der Amme. Auch diese Szene (III, 4) setzt Weiße voraus; allerdings ist das Verhältnis ein umgekehrtes: bei Weiße kennt Julie bereits das Urteil und erzählt der Laura S. 116 „Romeo ward wegen dieses Mords von Verona verbannt.“ Berücksichtigt hat Weiße auch die Szene III, 5; denn er erwähnt S. 116 Romeos Aufenthalt.

b) Berufungen auf Szenen im Drama selbst.

Aber nicht nur Berufungen auf Shakespearesche Szenen, die für Weiße in der Vergangenkeit liegen, sondern auch auf solche in dem sich entwickelnden Drama lassen sich nachweisen.

Wie ersichtlich, hat Weiße die Hauptmomente dieser sogenannten Vorfabel berührt und uns somit den Faden in die Hand gegeben, einen Zusammenhang zu konstruieren, der auf Shakespeare beruht. Allerdings könnte man nun die Gegenfrage stellen: Warum können diese Berufungen Weißes nicht ebenso gut einen nach Bandello oder Porto komponierten Zusammenhang voraussetzen? — Daß diese Berufungen auf Shakespeare zurückgehen, ist bei einigen schon im früheren bewiesen worden, so I, 6 = S. 13, III, 2 = S. 10, III, 5 = S. 13; doch ist hier die Entscheidung für Shakespeare nicht bedingungslos. Zu betrachten sind noch II, 6 und III, 3.

Bei Bandello S. 44 und Porto S. 341—343 findet sich eben-

falls diese Szene in ziemlicher Übereinstimmung. Es steht also die Frage offen: Ist auf Weißes Andeutung hin Shakespeare, Bandello oder Porto vorauszusetzen? Auf Bandello und Porto verweist nichts; auf Shakespeare dagegen läßt sich bei Weiße der Ausdruck deuten: „ehe noch Pater Laurentius unsre Hände ineinander legte; bei Shakespeare heißt es: „Vereinige du nur mit heiligen Worten unsre Hände.“ (S. 82.)

Obwohl III, 3 alle drei Dichter ziemlich übereinstimmen, so läßt sich für Weiße doch wiederum Shakespeare als Quelle nachweisen. Der Prinz spricht folgendes Urteil über Romeo aus: „Und dieses Verbrechens wegen verbannen wir ihn von Stund an aus Verona.“ Weißes Julie nimmt dieses Urteil auf in den Worten: „Romeo ward wegen dieses Mords aus Verona verbannt.“ Porto nun macht eine kleine Hinzufügung S. 343: „perchè dalla giustizia fu di Verona in perpetuo bandito,“ und die Hinzufügung des Begriffs „ewig“ hätte Weiße, der so gern alles ins Extrem treibt, gewiß nicht versäumt, wäre er in Porto ebenso wie in Shakespeare zu Hause gewesen.

II. Weißes sprachliche Beziehungen zu Shakespeare.

1. Wortentlehnungen. Schon die einfachsten Beziehungen der Sprache, Wortentlehnungen, lassen sich bei Weiße nachweisen.

Von Shakespeare herübergenommen ist das komponierte Adjektiv „schmeichelnd-süß“ Shakespeare S. 60, das sich Weiße S. 134 findet: „eine süße schmeichelnde Wehmut.“ – Das Gleiche läßt sich sagen von der Bezeichnung des Schlaftrunkes durch „Stärketrank“, Weiße S. 221. Shakespeare gebraucht einen ähnlichen Ausdruck in den Worten Romeos S. 156: „Komm, Herz-Stärkung, nicht Gift.“ – Auffällig ist es, wenn bei Weiße S. 138 Herr von Capellet die Tränen und Bitten seiner Tochter als „Gewinsel“ bezeichnet, da auch Shakespeare den Lorenz von Romeo sagen läßt S. 67: „Dein Gewinsel hallt noch in meinen alten Ohren.“ Als Übernahme aus Shakespeare ist auch der auf Julie bezügliche Ausdruck „Närrin“ anzusehen, nur mit dem Unterschiede, daß es bei Shakespeare S. 124 die Lady ist, die Julie eine Närrin nennt, während Weiße S. 140 dieses Wort dem Vater in den Mund legt.

2. Epitheta ornantia. Nahe verwandt mit der Entlehnung von Worten ist die oben angegebene.

Sehr beliebt ist bei Shakespeare das Beiwort „ganz“; so finden sich: 1. „mein ganzes Glük“ S. 60, 2. „die ganze Welt“ S. 60, 3. „ich wette die ganze Welt“ S. 128, 4. „sein ganzer Fehler“ S. 96. Weiße bietet zwei Beispiele dieser Art. An Nr. 2 und 3 klingt an: „für die Liebe ganze Welten auseinander“ S. 123. Zu Nr. 1 ließe sich stellen: „Mein ganzer Gedanke wirst du

seyn" S. 124. – Häufig findet sich auch bei Shakespeare das Wort „schwarz" in dieser Weise. Es ist die Rede von einem schwarzen Humor S. 14, einer schwarzen Begebenheit S. 38, dem schwarzen Wort Tod S. 105. Bei Weiße läßt sich ein Beleg dafür nachweisen. S. 115 spricht Julie zu Laura von dem „schwarzen Tag, an dem alle unsre Hoffnung zu Grunde gieng." Immerhin ist auch dieser eine Fall nur bei Weiße bemerkenswert genug als eine Wortfügung, die ziemlich ungeläufig ist. – Einigemale braucht Shakespeare auch das Beiwort „süß", wenn er spricht von einer süssen Ruhe S. 58, von einem süssen Frieden S. 63. Weiße wendet dieses epitheton an in dem Ausdruck „süße Träume." — Aber auch Beiwörter, in der gleichen Beziehung gebraucht wie bei Shakespeare, trifft man bei Weiße. So wird dem Monde das Eigenschaftswort „blaß" beigelegt: Shakespeare S. 53 „Ihre Vestalen-Livree ist nur blaß und grün", und bei Weiße ist die Rede von dem blassen Mond. – Offenbar von Shakespeare herübergenommen sind auch die Personen beigelegten epitheta. So wird Shakespeare S. 76 Juliette das „holdseligste" Fräulein von der Welt genannt. Ganz ähnlich heißt es bei Weiße S. 219 mit Bezug auf Julie die „holdselige Schöne". — Im Kontrast hierzu steht die Bezeichnung Juliens als „alberne Tröpfin" Shakespeare S. 126, und wie hier, so ist es auch bei Weiße der Vater, der in seiner Tochter eine „alberne Närrin" sieht. — Merkwürdig ist bei Weiße der Ausdruck „englische Julie" S. 159. Auch dieses epitheton scheint auf Shakespeare zurückzugehen, wo Juliette den Romeo „englischer Teufel" nennt.

3. Redewendungen. An die Herübernahme von Beiwörtern reihen sich einige Redewendungen an, die als augenscheinliche Entlehnung von Shakespeare aufzufassen sind.

So gleicht sich der Abschiedsgruß zwischen Romeo und Julie. Shakespeare S. 60 Juliette zu Romeo: „Tausendmal gute Nacht!" Weiße S. 128 Romeo zu Julie: „Zu tausendmalen lebe wohl!" – Übereinstimmend ist auch die Anrede Juliens von seiten der Amme bezw. Laura in der Szene, wo Julie geweckt wird. Bei Shakespeare heißt es S. 145: „Gnädiges Fräulein — Juliette!" Weiße S. 197 schreibt: „Gnädiges Fräulein! meine liebe Julie" —. Diese Stelle ist ganz augenscheinlich Shakespeare nachgeahmt. Hierfür bürgt in erster Linie die übereinstimmende Wortfolge, dann die Gleichheit der formellen Anrede Lauras, die sich nur hier findet. Laura redet sonst die Julie mit „Fräulein" oder „liebste Julie" S. 105 an. Schließlich gebraucht Weiße diese Anrede in derselben Situation wie Shakespeare. – Eigentümlich ist es auch Shakespeare, Juliens Haß gegen das Haus Montague und den dazu gehörigen Romeo eigens auf den Namen des letzteren zu spezifizieren. Offenbar hat Weiße in den gleichen Wendungen Shakespeare vor Augen gehabt:

Shakespeare S. 54: „Nicht du, bloß dein Nahme ist mein Feind."

„O Romeo, Romeo, warum bist du Romeo? Verläugne deinen Vater und entsage deinem Namen."

Weiße S. 111/3: „Und vermochte der Name Romeo nicht die jähe Flamme zu löschen?" „Fühle, Laura, wie mir bei seinem Namen das Herz schlägt." „Der Name Montecchio."

4. Tropen und Figuren. Neben den genannten formalen Elementen, die Weiße von Shakespeare herübergenommen, lassen sich noch eine Menge Tropen und Figuren nachweisen, die ebenfalls ein zuverlässiges Zeugnis dafür sind, daß Weiße getreulich nach Shakespeare gearbeitet hat.

a) Bilder im allgemeinen. Zunächst mögen im allgemeinen einige ähnliche Bilder hervorgehoben werden.

Vor allem in die Augen fallend ist die Übereinstimmung Weißes mit Shakespeare in den Bildern, die „Wurm" als tertium comparationis haben. Die Würmer werden bei Shakespeare als Bewohner der Grüfte gedacht, und darauf zielen die genannten Bilder hin. Weiße hat sich in diesem Punkte genau an Shakespeare angeschlossen, was durch folgende Beispiele bewiesen wird.

Shakespeare S. 163 Romeo: „Hier, hier will ich bleiben bey den Würmern, die deine Kammermädchen sind."

Weiße S. 181 Julie: „Legen Sie mich zum Tebaldo in den Sarg, und ich will mit den Würmern kämpfen."

Shakespeare S. 164 Lorenz: „Was für eine Fakel seh ich dort, die ihr Licht so vergeblich Würmern und auglosen Schädeln leiht?"

Weiße S. 210 Herr von Capellet: „Bey Moder und Würmern wird sie ruhiger wohnen, als bey mir!"

Sogar die bei Shakespeare noch beschränktere Beziehung des Bildes, der Tote als Speise der Würmer bezeichnet, hat Weiße nicht verfehlt, in sein Drama einzuführen.

Shakespeare S. 92 Mercutio: „Die Pest über eure Häuser! Sie haben eine Wurms-Mahlzeit aus mir gemacht!"

Shakespeare S. 160 Romeo: „Du abscheulicher Schlund, so zwing ich deine morschen Kinnbaken sich zu öfnen, um dich mit Gewalt mit noch mehr Speise vollzustopfen."

Weiße S. 105 Julie: „Tebaldo war ein liebenswürdiger Mann! weißt du nicht, daß er itzt eine Speise der Würmer ist?"

Weiße hat sich das genannte Bild noch vereinzelt in einer anderen Wendung zunutze gemacht, wenn er S. 110 Julie mit Beziehung auf ihre Liebe im Herzen reden läßt von einem „Wurm, der an der Rose frißt. — Eine kleine Gruppe für sich machen bei Shakespeare auch diejenigen Bilder aus, die die Musik heranziehen, um sie mit der menschlichen Sprache zu vergleichen. Bei Weiße findet sich zwar nur eine Parallele, die jedoch immerhin als Reminiszenz an Shakespeare gelten kann. Shakespeare S. 61 Romeo: „Welche Musik tönt so süß als die Stimme der Geliebten durch die Nacht hin dem Liebenden tönt!" – S. 78 Juliette: „Ist die Zeitung gut, so verderbst du ihre Musik, wenn du sie mir mit einem sauern Gesicht vorspielst." – S. 83 Romeo: „Die zauberische Musik deiner Zunge." – Weiße S. 112 Julie: „Ich hörte den Silberklang seiner Stimme, und die Musik der In-

strumente ward mir dagegen ein mißtönendes Geräusch." – Neben den angeführten Bildern lassen sich noch die zusammenstellen, die sich auf Julie beziehen. Hier finden sich deutliche Entlehnungen von Shakespeare, so schon in folgenden Bildern, welche in die Rede des Grafen Capulet eingewebt sind. – Er vergleicht einmal Juliette mit einem Schiff, wenn er sagt, Shakespeare S. 123: „Du stellst in deiner einzigen kleinen Person ein Schiff, die See und den Wind vor." Dasselbe Bild gibt auch Weiße, der Julie mit Bezug auf sich selbst sagen läßt S. 158: „Zwischen dem Sturmwinde und der Klippe scheitert das zerschlagene Schiff vielleicht nicht." In demselben Zusammenhange sagt Graf Capulet zu Juliette, Shakespeare S. 123: „Deine Augen, die eine immer abwechselnde Ebbe und Fluth von Thränen machen, sind die See!" Nicht ganz unbefangen erscheinen im Hinblick auf dieses Bild die Worte Juliens bei Weiße S. 116: „Ein Meer von Thränen habe ich geweint." Shakespeare S. 123 läßt Graf Capulet in seiner Rede nun fortsetzen: „Die Winde sind deine Seufzer." Leicht erinnern an dieses Bild bei Weiße S. 114 die Worte der Julie: „Als ich einst in der Nacht an eben diesem Fenster stund, und meine Seufzer den kühlen Lüftchen anvertraute." – Auch die Mutter braucht ihrer Tochter gegenüber einmal ein Bild, das bei Weiße unzweifelhaft in dem Gedanken, einen Toten mit Tränen zu erwecken, an Shakespeare erinnert; zudem ist es in beiden Dramen mit Beziehung auf Tybalt-Tebaldo gebraucht:

Shakespeare S. 119/20: „Wie, hofst du ihn mit deinen Thränen aus seinem Grab herauszuwaschen? Wenn du es auch könntest, so könntest du ihn doch nicht wieder lebendig machen."

Weiße S. 154: „Aus Liebe zum Tebaldo, den du doch mit keinen Thränen erwecken kannst, lässest du dir den Gram das Herz zernagen?"

Weiße S. 105: „Und doch habe ich den Tod noch nicht erreicht, daß er uns ihn wiedergegeben hätte."

Mit Bezug auf Julie wird in anderer Weise ein Bild gebraucht, unter dem die Einwirkung von Gemütserregungen auf das Äußere des Menschen dargestellt wird. So schildert Bruder Lorenz die Wirkung des Giftes auf Julie, Shakespeare S. 135/6: „Die Rosen auf deinen Lippen und Wangen werden zu aschfarber Blässe verwelken." Stark erinnert hieran Weißes Bild S. 105: „Die Rosen verbleichen auf Ihrem Gesicht." – Auch Romeos und Juliettens Sprache ist reich an poetischen Bildern, welche ihre Wirkung auf Weiße nicht verfehlt haben. Shakespeares Romeo spricht S. 107/8 Bruder Lorenz gegenüber einmal von dem „Dampf Herzzersprengender Seufzer", die ihn wie ein Nebel vor den Augen der Leute verbergen könnten. Ein schwacher Nachklang dieses gewaltigen Bildes ist vielleicht der Ausruf Juliens bei Weiße S. 129: „Mein Herz — — — ach! es wird zerspringen!" — Von Shakespeare zweifellos herübergenommen ist auch folgendes Bild, Shakespeare S. 55 Romeo: „Mit der Liebe leichten Flügeln überflog ich diese Mauern." Mit wörtlichem Anklang heißt es bei Weiße S. 158: „Unbedeckt von den Flügeln der Liebe." — Noch ein diesem ganz ähnliches Bild findet sich in beiden Dramen. Shakespeare S. 53:

„Denn so über meinem Haupte schwebend scheinst du diesen Augen so glorreich als ein geflügelter Bote des Himmels den weitofnen emporstarrenden Augen der Sterblichen.“ — Weiße S. 157: „Beflügle deine Füße!“ — Vereinzelt finden sich noch einige Bilder, die wohl auch als Entlehnungen gelten können. So sagt Shakespeares Julie von Romeo, als sie den Tod Tybalts erfahren, S. 101: „O Schlangen-Herz, unter einem blühenden Gesicht verborgen.“ Derselbe kontrastierende Gedanke findet sich bei Weiße in dem Geständnis Juliens ihrer von der Liebe zu Romeo nichts ahnenden Mutter gegenüber S. 188: „Eine Natter liegt unter Rosen versteckt.“ – Als Romeo dem Bruder Lorenz von der Entstehung seiner Liebe zu Juliette erzählt, sagt er: Shakespeare S. 66 „Dort wurd' ich unversehens, von einer Person verwundet.“ In eben diesem übertragenen Sinne findet sich das Wort „verwundet“ bei Weiße. S. 115 ist die Rede von „verwundeten Seelen“ und S. 120 spricht Romeo zu Julie: „Du verwundest mich noch mehr, weil ich dir deine zärtliche Bitte nicht gewähren kann.“ – In bildlichem Sinne wird bei beiden Dichtern auch einmal das Wort „versiegeln“ gebraucht, und da Weiße so viele Bilder von Shakespeare herübergenommen, so ist auch hier eine Reminiszenz Weißes nicht ausgeschlossen. Shakespeare S. 134 schwört Juliette dem Bruder Lorenz bei der „Hand, die du meinem Romeo versiegelt hast“, und bei Weiße findet sich der Gedanke S. 125 „wenn uns die Freude die Lippen versiegeln wird.“ – Das gleiche Stichwort im folgenden Bilde legt ebenfalls eine Entlehnung nahe. Shakespeare S. 14 Montague von Romeo: „Schon manchen Morgen ist er dort gesehen worden, wie er den frischen Morgenthau mit seinen Thränen vermehrte“ – Weiße S. 184: „Ihre Tropfen sollen ein Morgenthau für meine lechzende Seele sein“. – In viel engerer Beziehung steht wieder der Ausdruck, Weiße S. 122: „Himmel von Glückseligkeit“ zu dem bei Shakespeare S. 75 gebrauchten „Gipfel meiner Glückseligkeit.“

b) Personifikationen. Neben allgemein poetischen Bildern finden sich im besonderen bei Weiße eine Reihe von Personifikationen, die ziemlich deutlich auf Shakespeare hinweisen.

Hervorzuheben sind in erster Linie die Personifikationen der Liebe: „Wer gab dir Anweisung, diesen Plaz zu finden?“ fragt Juliette den bei Nacht vor ihrem Fenster erscheinenden Romeo, welcher ihr zur Antwort gibt: „Die Liebe, die mich antrieb, ihn zu suchen.“ (Shakespeare S. 56.) In nicht zu verkennender Nachahmung tröstet Weißes Romeo die Julie im Hinblick auf eine Flucht mit den Worten: „Die Liebe wird uns den Weg zeigen“ S. 123. Eine Entlehnung von Shakespeare ist auch zu behaupten in dem pathetisch klingenden Ausruf Romeos beim Öffnen der Grufttür S. 218: „Die Liebe half sie mir öffnen.“ Tatsächlich hat ihm nicht die Liebe geholfen, sondern Pietro hat die Tür gesprengt, die Romeo nur ergriffen – ein Beweis, wie genau Weiße einerseits Shakespeare gekannt, wie oberflächlich er anderseits sein Drama mit verwässerten Gleichnissen Shakespearescher Poesie ausstaffierte. — Wenn Weiße S. 127 seinen Romeo für die Julie bitten läßt: „Der Engel der Liebe stärke dich!“ so sind diese Worte viel-

leicht auch unter dem Eindruck von Shakespeare geschrieben, wo Juliette S. 137 nach dem Entschluß, das Gift zu nehmen, bittet: „Liebe gieb mir Stärke!“ — In ähnlicher Weise wird auch der Gram personifiziert. So sagt Juliette zu Romeo, Shakespeare S. 60: „Überlaß mich meinem Gram.“ Weiße bietet zweimal die genannte Personifikation. S. 105 Laura zu Julie: „Der Gram verzehret Sie augenscheinlich!“ und S. 122 „Beide hat schon der Gram getötet.“ — Ganz auffallend ist bei Shakespeare das Bild „mit dem Grabe verheiratet sein.“ So sagt die Lady von ihrer Tochter S. 124: „Ich wollte, die Närrin wäre mit ihrem Grabe verheurathet.“ Natürlich ist dieser Ausdruck auch bei Weiße zu finden, S. 177: „Wird er mich nicht lieber mit dem Grabe vermälet sehen, als mit . . .“ — Auch einige aus der Natur entnommene Personifikationen lassen sich bei Weiße als Eigentum Shakespeares nachweisen. So nennt Shakespeare S. 116 die Lerche „Die Heroldin des Morgens.“ Weiße S. 125 überträgt dies als: die Lerche, „der Vorbote des Morgens.“ — In folgender Personifikation bürgt die gleiche Situation für eine Entlehnung aus Shakespeare. Mit den Worten: „So lächle der Himmel auf diese heilige Handlung“ leitet (Shakespeare S. 82) Bruder Lorenz die Trauungsfeier ein, und Weißes Julie schwebt in Erinnerung, daß „damals die Engel vom Himmel auf ein unschuldiges Paar herab lächelten“ (S. 175).

c) Vergleiche. Nicht unwichtig zum Zeugnis der Abhängigkeit Weißes von Shakespeare ist auch die Heranziehung einiger Vergleiche, die wiederum Weiße als Nachtreter Shakespeares zeigen.

Bei Shakespeare wird von Julie gesagt, daß sie „bleich wie ein weißes Tuch“ werde; bei Weiße heißt es mit derselben persönlichen Beziehung: „bleich wie eine Leiche.“ – In beiden Dramen wird auch der Grad der Schnelligkeit in einem Vergleich ausgedrückt: Shakespeare: „schnell als ein Ball“; Weiße: „schnell wie eine Flamme“. — Interessant ist es, zu sehen, wie Weiße eine Methonymie Shakespeares in einen Vergleich umsetzt. „Mein Kind! meine Seele!“ nennt Graf Capulet (Shakespeare S. 149) die scheinbar tote Juliette, und Weiße S. 151 läßt Frau von Capellet die Zuneigung des Paris zu Julie in den Vergleich kleiden: „Er liebt dich wie seine Seele.“

d) Naturschilderungen. Was die Naturschilderungen anbetrifft, so findet sich bei Weiße nur eine, die sich auf Shakespeare zurückführen läßt. Es handelt sich um die Beziehung, den Sieg der strahlenden Sonne über das mild-glänzende Mondlicht auszumalen, so Shakespeare S. 53: „Geh auf, schöne Sonne und lösche diese neidische Luna aus, die schon ganz bleich und krank vor Verdruß ist, daß du, ihr Mädchen, schöner bist als sie.“ Weiße schildert den angegebenen Fall mit den Worten: 126 „der Mond erbleicht schon vor der nahen Sonne.“ — Dies waren im wesentlichen die Beziehungen, welche das deutsche Drama auf das englische zurückführen. Bisher sind aber nur die ersten vier Akte von Weißes

„Romeo und Julie" in den Kreis der Betrachtung gezogen worden; denn der fünfte Akt ist eine so seltsame Mischung von Motiven aus Bandello, Porto und Shakespeare, daß er sich schwer zergliedern läßt. Ihm soll daher ein eigener Abschnitt gewidmet werden.

C. Weißes fünfter Aufzug.

Hat Weiße die ersten vier Akte seines Dramas genau nach Shakespeare ausgearbeitet, so läßt sich dies nicht vom fünften Akt sagen. Schon durch das Motiv, Romeo und Julie im Grabe sich noch einmal lebend wiederfinden zu lassen, weicht er durchaus von Shakespeare ab und stellt sich auf die Seite der italienischen Erzähler und späteren Bearbeiter des Shakespeareschen Dramas.[1]) Für Weiße war ja, wie er im Vorwort angibt, gerade dieses Moment die Hauptkatastrophe, die Shakespeare nicht ausgenutzt habe. Auf diese Ansicht Weißes bezieht sich Tieck in den „Dramaturgischen Blättern": „Wie sehr ein Verbesserer irrt, wenn er vor dem Tode des Romeo Julie erwachen läßt, bedarf keiner Erläuterung; und doch ist Garrick in diesen großen Fehler gefallen, und viele Zuschauer haben dieser barbarischen Verstümmelung ihren Beifall gegeben. Eine so gräßliche Situation hebt alle frühere Theilnahme wieder auf, ja führt vielmehr die Rührung bis an die Gränze des Lächerlichen und Abgeschmackten." Das Quellenverhältnis im fünften Akt soll nun klargelegt werden. Wie schon bemerkt, verschmilzt Weiße hier Eigenes, Motive von Shakespeare, Bandello und Porto zu einem Ganzen, doch mit Bevorzugung der beiden letzteren.

Die 1. Szene zwischen Romeo und Pietro beginnt mit der Schilderung des Eindrucks von Juliens Tod auf Romeo. Hier lassen sich verschiedene Fasen unterscheiden.

1. Selbstzeugnis Romeos. Weiße: „Ich grausamer, treuloser, undankbarer Verräther!" — Diese Worte gehen zurück auf Bandello S. 59: „Ahi traditor Romeo, disleale, perfido, e di tutti gli ingra ti ingratissimo!"

2. Selbstvorwürfe Romeos. a) Weiße: „Habe ich sie nicht getödtet?" Bandello S. 59: „Tu quello sei che morta l'hai." — b) Weiße: „Hätte ich sie nicht längst der Wuth ihres Vaters entreißen sollen? Wie oft wünschte die liebende holde Taube den Fittigen ihres Gatten nachzufliegen! Noch beym letzten Abschied wünschte sie es, und ich verließ sie?"

---

[1]) Vgl. Shakespeares dramatische Werke, herausgegeben von Max Koch, Stuttgart und Berlin, Cotta o. J. III, 104 f.

Bandello S. 59: „Ella ti criueua pure, che prima voleua morire che lasciarsi da nessun' altro sposare, e che tu andassi per ogni modo à leuarla de la casa del Padre.“

3. Romeos Bitte um Verzeihung. Weiße: „O! verzeihe mir! verzeihe mir! Weib meiner Seele, verzeihe mir!“ Bandello S. 59: „Perdonami, perdonami Moglie ma carissima!“

4. Geständnis seiner Schuld. Weiße S. 128: „Ich gestehe mein Verbrechen, und weil mein Gram nicht scharf genug ist, mich zu tödten“ – Bandello S. 60: „che io confesso il grauissimo mio peccato. Ma poi che il dolor ch'io prouo fuor di misura penosissimo, non è bastante à tormi la vita“. –

5. Romeos Gespräch mit Pietro. Es ist dies eine dramatische Ausführung dessen, was Bandello S. 60 episch wiedergibt.

Die 2. Szene enthält einen Monolog Romeos beim Betreten der Gruft. Bei Bandello fehlt ein solcher; Porto bietet gleichfalls ein Selbstgespräch, aber ohne jeden Anknüpfungspunkt an Weiße. Er hat augenscheinlich nach Shakespeare gearbeitet (S. 160 und 163). Schon äußerlich würde die Länge des Monologs mehr für Shakespeare als für Porto sprechen, und auch der Gedankengang ist ganz dem ersteren nachgebildet. – Der Monolog beginnt in beiden Dramen mit einer Apostrofe an die Gruft und mit Bezugnahme auf die darin befindliche Julie.

Shakespeare: „Du abscheulicher Schlund, verfluchter Rachen des Todes, der das kostbarste was die Welt hatte, verschlungen hat, so zwing ich deine morschen Kinnbaken sich zu öfnen“ usw.

Weiße: „Ah! so ist denn diese schauervolle Gruft der Aufenthalt meiner Julie? – Julie! in welcher grauenvollen Gesellschaft finde ich dich!“

Hieran schließt sich bei Weiße eine Betrachtung über Tebaldo mit spezieller Angleichung an Shakespeare in dem Gedanken, wie schrecklich Tebaldo gerächt werde.

Shakespeare: „Tybalt, ligst du hier in deinem blutigen Leichen-Tuch? O was kan ich mehr thun, wie kan ich dich besser rächen, als eben diese Hand, die dein jugendliches Leben geendet hat, gegen deinen Mörder zu gebrauchen? Vergieb mir, theurer Vetter!“

Weiße: „O Tebaldo, Tebaldo! wie schrecklich wirst du gerächt! – Nein, diese Rache verdiente ich nicht! Meine Schuld war unvorsetzlich, dein eigen Verbrechen! Du strafst mich zu hart: dein Tod ist Juliens Tod und der meinige. – – – Doch unsre Feindschaft soll hier ein Ende haben! Der Tod soll uns aussöhnen!“

Den Schluß des Monologs bei Weiße bildet eine Klage über Julie, in der folgende Momente deutlich auf Shakespeare hinweisen:

a) Bezugnahme auf die Schönheit der Julie.

Shakespeare: „Der Tod ... hat noch keine Gewalt über deine Schönheit gehabt: du bist nicht besiegt; noch schwebt die purpurne Fahne der Schönheit auf deinen Lippen und Wangen“ – – –

Weiße: „Wie die holdselige Schöne lächelt! – lächelt, als ob sie schliefe! Schläfst du, o so erwache!“

b) Bild von den Würmern.

Shakespeare: „Hier, hier will ich bleiben, bey den Würmern, die deine Kammer-Mädchen sind!“

Weiße: „Sie (die Trennung) hat dich ins Grab gestürzt, der Verwesung und den Würmern zum Raube gegeben.“

c) Entschluß Romeos, hier zu sterben.

Shakespeare: „Hier will ich eine immerwährende Ruhe finden — — Umfanget sie zum leztenmal, meine Arme.“

Weiße: „Nein, sterben will ich, dich noch einmal umarmen, und in deiner Umarmung sterben!“

Die 3. Szene, Romeo und Pietro am Grabe, fehlt bei Shakespeare, bei Porto ebenfalls, da Romeo ohne den Diener ans Grab geht. Als Quelle kann also nur Bandello in Betracht kommen, und zwar hat sich Weiße ganz eng an ihn angeschlossen. Die Szene gliedert sich dem Gedankengange nach in folgende Teile:

1. Romeo sucht durch Bezugnahme auf den Stärketrank Pietro auf seinen Tod vorzubereiten. – Bandello S. 61: „E perciò portai meo l'acqua del serpe, che sai che in meno d'un 'hora ammazza l'huomo, e quella ho beuuta lietamēte e volentieri, per restar morto qui à canto à quella che in vita tanto amai.“

2. Angabe, von wem er das Gift erhalten (s. o. 4).

3. Schilderung seiner Liebe zu Julie und Motivierung seiner Tat. Weiße: „Siehst du hier meine geliebte Julie, die schönste, die beste unter den Menschen, siehst du sie? — Also wirst du auch wissen, daß ich nicht ohne sie leben kann.“ Bandello S. 61: „Eccoti mia Moglie, la quale se io amaua ed amo, tu in parte lo sai. Io conosco che tāto m'era possibil viuere senza lei, quanto senza anima può viuer un corpo.“

4. Bitte um Vergebung von Gott. Weiße: „Ist es ein Verbrechen, so erbarme sich Gott nach seiner unendlichen Barmherzigkeit“. Bandello S. 61: „Iddio per sua misericordia ed infinita bontà mi perdoni“.

5. Übergabe des Briefes (s. o. 3).

6. Bitte, an der Seite der Julie begraben zu werden. Weiße: „eine flehentliche Bitte, daß mein Vater mich in dieser Gruft an meiner Julie Seite begraben läßt.“

7. Abschied von Pietro. Weiße: „Ich fühle den annähernden Tod – nun kannst du gehen“. Bandello S. 61: „Hor via, io sento la vicina morte.“

Die 4. Szene beginnt mit einem Monolog Romeos, nachdem er das Gift genommen. Bei Bandello fehlt ein solcher. Porto bietet etwas entsprechendes, aber nichts ähnliches. Die wenigen Frasen Romeos sind lediglich auf Weißes Rechnung zu setzen. – Ein neuer Abschnitt in dieser Szene ist das Erwachen der Julie und ihr Zusammensein mit Romeo. Der Gedankengang ist folgender:

1. Erwachen der Julie. Weiße verfährt hier selbständig insofern, als Julie sofort den Romeo erkennt. Nach Bandello und Porto glaubt Julie, den Lorenzo vor sich zu haben.

2. Bitte der Julie hinwegzueilen. Weiße: „Komm! laß uns von

hinnen eilen! schleunig fort, weit fort von Verona!“ – Die Quelle dafür ist Bandello, da Porto dieses Moment gar nicht bringt. Bandello S. 61: „Che non mi leuate voi fuor di questa sepoltura? Andiamo via per Amor di Dio.“

3. Romeos leidenschaftliches Entzücken darüber, Julie wieder lebend zu besitzen. Weiße: „O du, mein ganzes Leben! du bester, liebster Teil von mir!“ Bandello S. 61: „Ahi vita de la mia vita e cor del corpo mio“. Die Quelle ist wieder mit wörtlicher Übereinstimmung Bandello. Porto bietet nichts entsprechendes.

4. Juliens Verwunderung, die sie zu der Frage drängt Weiße: „Hat dir nicht Benvoglio Nachricht von einem Schlaftrunke“ – – – Diese Frage ist aus Porto entnommen; denn Bandello gibt statt dessen Romeos Erzählung von dem Gift. Porto S. 354: „Non vi bastava egli per le mie lettere avere inteso, com' io con lo aiuto di frate Lorenzo fingere morta mi dovea, e che di breve sarei stata con voi?“

5. Julie erfährt, daß Romeo sich vergiftet hat.

6. Rechtfertigung Romeos.

a) seine Klage (selbständig).

Weiße: „Glücklichster und entsetzlichster Augenblick meines Lebens! Du giebst mir alles wieder, um mir alles zu nehmen! Mit dir, geliebtes Kind, wollte ich sterben, da du todt warst: das konnte ich! Du lebst; *mit* dir zu leben, – ah! das kann ich nicht!“

b) Seine Erzählung, wie er die Todesnachricht durch Pietro erhalten.

Weiße: „Pietro, – den ich zu dir schickte, – brachte mir die schreckliche Nachricht – von deinem Tode.“ Die Quelle ist Porto; denn nach Bandello erzählt Julie den Hergang. Porto S. 355: „E qui le raccontò, come Pietro la sua non vera morte per vera gli disse.“

7. Klage der Julie, gemischt aus Reminiszenzen an Bandello und Porto. An Bandello klingt an: „Himmel und Erde, und alle Elemente, fallt über uns zusammen.“ Bandello S. 62: „E mētre che Giulietta fieramente del lor infortunio si querelaua, e chiamaua il Cielo e le stelle con tutti gli elementi crudelissimi“. Zu Porto würde sich stellen das Spielen mit dem Gedanken zu sterben.

8. Romeos Bitte, Julie müsse leben. Auch dieser Gedanke findet sich sehr breit ausgeführt bei Bandello und Porto.

Szene 5. 1. Julie und Benvoglio. Ihre Vorwürfe und harten Worte sind eine Verstärkung aus Bandello S. 63: „Dio vel perdoni. Voi mandaste ben la lettera à Romeo?“

2. Benvoglio und Romeo. Dies nach Bandello mit dem übereinstimmenden Gedanken, daß Romeo dem Benvoglio die Julie empfiehlt. Weiße: „Sie müssen bey Julien bleiben.“ Bandello S. 63: „Romeo piano disse, che gli raccomandaua Giulietta.“

3. Klage der Julie über Romeos Tod. Diese fehlt bei Porto. An Bandello lehnt sich an: Weiße: „O du Inbegriff aller meiner

Wünsche und Hoffnungen." Bandello S. 63: „Ahi dolcissimo albergo di tutti i miei pensieri e di quanti piaceri mai habbia goduto." —

4. Benvoglios Trostworte, mit wörtlichem Anklang an Bandello S. 63: „Se per lagrime Romeo suscitar si potesse, noi ci risolueremo tutti in lagrime per aiutarlo, ma non ci è rimedio." Weiße: „Könnten Ihnen meine Thränen ihren Romeo wieder erwecken, sie sollten noch reichlicher fließen, als die Ihrigen."

5. Antrag Benvoglios, für Julie zu sorgen. Nach Bandello S. 63 sagt Benvoglio: „e se non vuoi tornar à casa tua, à me dà il core metterti in un santissimo Monastero, oue potrai, seruendo à Dio, pregar per l'anima del tuo Romeo." Bei Porto heißt es S. 356: „Esci fuori, chè quantunque io non sappia che farmi di te, pur non ti mancherà il racchiuderti in qualche santo monistero, ed ivi pregar sempre Dio per te e per lo morto tuo sposo, se bisogno ne ha." Auch Shakespeare S. 166 hat dieses Motiv in der Form: „Ich will dich in ein Kloster von heiligen Schwestern führen." — Weiße nun entlehnt von Bandello und Porto den Gedanken, für Romeos Seele zu beten; anderseits verfährt er selbständig, da er kein Kloster angibt. Weiße S. 232: „Lassen Sie uns gemeinschaftlich für die Seele des Romeo beten. Wollen Sie nicht in Ihres Vaters Haus zurückkehren: ich will Sie hinbringen, wohin Sie begehren."

6. Tod der Julie. Die Todesart der Julie ist wieder Shakespeare nachgebildet. Bei beiden erdolcht sie sich. – Bandello und Porto weichen hier vollständig ab. Bandello S. 63: „Et in tutto si dispose voler morire. Ristretti adunque in se gli spiriti, con il suo Romeo in grembo, senza dir nulla, se ne morì." Porto S. 356: „Romeo al caro nome della sua donna alzò alquanto i languidi occhi dalla vicina morte gravati, e, vedutala, li rinchiuse; e poco dappòi tutto torcendosi, fatto un breve sospiro, si morì."

Szene 6 und 7 sind selbständige Komposition von Weiße. Nur ein Motiv erinnert an Porto: Capellets Vermutung, es werde an seiner Tochter Leichenraub begangen. Auch bei Porto hegen die Leute des Statthalters diesen Verdacht: Porto S. 357: „Fareste forse qualche malía sopra questo sepolcro?"

Der Nachweis dieser vielfachen Beziehungen Weißes zu Shakespeare ergibt: Weiße hat die Fabel von „Romeo und Julie" aus Bandello und Porto kennen gelernt, erinnert sich dieser Novellen aber nur dunkel im großen und ganzen. Später lernte er Shakespeares Stück kennen, und unter diesem Eindruck schrieb er sein Drama. Aus welchem Grunde er es verfaßt, sagt seine Vorrede: in Anbetracht der vielen Unebenheiten wolle er ein ganz neues Stück schaffen und Bandello und Porto darin zu Führern nehmen, da Shakespeare diese Novellen nur in einer höchst elenden französischen Übersetzung oder in einer englischen Ausgabe vor sich gehabt. Daß Weiße hierin irrt, indem er als Shakespeares Quelle Bandello und Porto angibt, ist ihm nicht zu sehr zu verübeln. Minor (Chr. F. Weiße, Innsbruck 1880) sieht den Ent-

stehungsgrund für Weißes Drama darin, daß Wielands Übersetzung auf kein größeres Publikum rechnen konnte; deshalb bearbeitete Weiße das Thema noch einmal. Dagegen spricht aber Weißes eigene Ausführung.

D. Weißes „Romeo und Julie" im Lichte der Theorie des Dramas.

Es bliebe nun noch übrig, Weißes Drama vom Gesichtspunkte der zeitgenössischen Theorie des Dramas aus zu betrachten, und in dieser Beziehung erscheint Weißes Drama als ein seltsames Gemisch, das alte und neue Strömungen bunt ineinander vereinigt. Was zunächst das Alte betrifft, so steht Weiße einerseits auf französisch-Gottschedischem Boden. Wie in jedem französischen Trauerspiel die confidente unerläßlich ist, so hat auch Weiße seiner Julie die Laura beigegeben; doch abweichend von der tragédie, die stets mit einem Dialog zwischen dem Helden und seinem Diener, bezw. Heldin und Vertrauten, beginnt, eröffnet Weiße sein Drama mit einem Monolog, dem dann das Gespräch zwischen Julie und Laura folgt.

Gleichfalls von der französischen Literatur ausgehend, von Gottsched herübergenommen und mit Folgerichtigkeit vertreten und festgehalten ist die Forderung der drei Einheiten. Die Einheit der Handlung ist bei Weiße gewahrt. Anders verhält es sich mit der Einheit der Zeit. Es drängt sich hier bei Betrachtung des Dramas die zweifache Frage auf: inwiefern steht Weiße mit Beziehung auf die Einheit der Zeit auf Gottschedischem Boden, und inwieweit entfernt er sich von Gottsched?

Um die Dauer der Handlung nicht über die von Gottsched festgesetzte Zeit hinaus auszudehnen, verkürzt Weiße die Wirkung des Giftes; nach Shakespeare dauert der Schlaf 42 Stunden; Weiße beschränkt dies auf 12 Stunden. Auch die Zeit, zu welcher Julie das Gift nehmen soll, ändert Weiße lediglich zugunsten der Regel. Shakespeares Julie soll „morgen Nachts" den Trank nehmen. Bei Weiße geschieht dies am selben Tage, wo sie von Benvoglio das Gift empfängt: „Jetzo ist es bald Mittag", sagt er zu Julie und fügt hinzu: „Verziehen Sie noch einige Augenblicke mit dem Tranke." Nach einem kurzen Gespräch mit Laura IV, 7 und einer Abschiedsszene von ihrer Mutter IV, 8 trinkt Julie das Gift IV, 9. — Aus gleicher Rücksicht ändert auch Weiße den Plan des Vaters be-

züglich der Hochzeit seiner Tochter mit Lodrona. Bei Shakespeare ist diese von Montag auf Donnerstag festgesetzt. Bei Weiße dagegen heißt es „Noch heute will ich mit Ihnen nach Villafranca gehen" und „der Graf von Lodrona soll heute, oder wenigstens in etlichen Tagen, der deinige sein!"

Diese kleine neue Hinzufügung zeigt, daß auch Weiße schon freier über die Einheit der Zeit denkt. Gottsched fordert für die Einheit der Zeit, daß die Handlung nicht über 12 Stunden dauere. „Kömmt es hoch, so bedürfen sie 6, 8 oder zum höchsten 12 Stunden zu ihrem ganzen Verlaufe: und höher muß es ein Poet nicht treiben; wenn er nicht wider die Wahrscheinlichkeit handeln will." Dieses Fehlers hat sich Weiße nun in gröblicher Weise schuldig gemacht; denn sein Drama dauert gerade noch einmal so lange. Es beginnt mit dem Schlag 12 in der Nacht. Bis Mittag spielt sich I, 1 – III, 5 ab. Mit der Mitternachtsstunde soll Romeo sich auf dem Kirchhof einfinden, „und noch vor der Zeit, ehe Sie erwachen, will ich selbst in dem Gewölbe seyn" — sagt Benvoglio, ein Versprechen, das er erfüllt. Daß Benvoglio noch vor 12 in die Gruft kommt, geht aus seinen Worten hervor: „Gewiß ist Romeo schon hier." – Weiße steht demnach in der Mitte zwischen Gottsched und Shakespeare. Shakespeare einerseits zu folgen, Julie 24 Stunden im Zustande der Erstarrung zu lassen und danach auch Romeos Eintreffen in der Gruft zu bemessen, dünkte ihm zu kühn. Anderseits ging er über Gottsched hinaus, indem er die Handlung auf 24 Stunden ausdehnte. – Gottsched stellt aber für die Beobachtung der Einheit der Zeit noch eine Hauptregel auf: „Es müssen aber diese Stunden bei Tage und nicht bei Nacht sein, weil diese zum Schlafen bestimmt ist, es wäre denn, daß die Handlung entweder in der Nacht angegangen wäre: oder erst nach Mittag anfinge und sich bis in die späte Nacht verzöge." – Auch diese Forderung verletzt Weiße. Sein Drama beginnt um Mitternacht und schließt um diese Zeit. – Wie Weiße sich schon absichtlich von Gottsched entfernt und in die Bahn einer freieren Lessingschen Auffassung einleitet, dafür ist ein sehr lehrreiches Beispiel die Verlängerung einer Zeitbestimmung im Gegensatz zu Shakespeare. Hier sagt Bruder Lorenz, als er von der Wirkung des Trankes spricht, „so wird augenblicklich ein einschläfernder Dunst" usw. Dieses „augenblicklich" erweitert Weiße insofern, als nach ihm erst eine Betäubung eintritt, und zwar in $^1/_4$ Stunde, alsdann eine weitere Erstarrung in 1 Stunde, und nun folgen noch

die 12 Stunden des künstlichen Todes (180). Allerdings findet sich eine ähnliche Zeitangabe bei Bandello und Porto; immerhin ist diese Herübernahme Weißes bemerkenswert, weil sie in die wichtige Frage der drei Einheiten eingreift. – Wie ängstlich Weiße auch wieder bedacht ist, die Einheit der Zeit im Drama hervortreten zu lassen, beweist eine Shakespeare gegenüber neue Einflickung. – Bei Shakespeare wird die Zeit des Begräbnisses nicht genauer angegeben; es heißt nur „dann"; Weiße stellt dies genauer fest durch die Bestimmung „gegen Abend". Freilich findet sich bei Bandello dieselbe Angabe. Indes ist es aber für die Zeitfrage wichtig, daß Weiße gerade dieses Moment herübergenommen; er hätte ja ebenso gut, wie auch Shakespeare, eine genaue Zeitangabe umgehen können. So zeigt sich bei Betrachtung der Einheit der Zeit in interessanter Weise, wie auf dem Boden Gottschedischer Schule das neue Element schon mehr und mehr hervordringt.

In noch größerem Maße ist dies aber bei der Einheit des Ortes der Fall. Diese ist streng nach Gottscheds Forderung nirgends mehr gewahrt. Bei Weiße wechselt der Schauplatz zunächst insofern, als die Handlung in mehreren Zimmern spielt. So ist die Rede von einem Zimmer der Julie, in welchem Akt I spielt. Akt II spielt in einem andern Zimmer, das aber mit dem der Julie in Verbindung steht; denn es heißt „Laura kömmt aus Juliens Zimmer, geht aber zurück, da sie Herrn von Capellet gewahr wird". Außerdem wird noch ein Kabinett erwähnt. Weiße geht aber über den schüchternen Versuch, die Einheit des Ortes dahin zu erweitern, daß die Handlung zwar in einem Hause, aber doch in mehreren Zimmern spielt, noch hinaus, indem im V. Akt der Schauplatz ein Kirchhof ist. Aber uns Romeo und Pietro entfernt von Verona, wie bei Shakespeare in Mantua, vorzuführen, wagt Weiße doch nicht, und so zeigt es auch wiederum ein kleinliches Festhalten an den alten Regeln, wenn er den Schauplatz der Szene zwischen Julie und Benvoglio ändert. Bei Shakespeare ist es das Kloster Lorenzens, bei Weiße III, 5 das Zimmer Juliens, eine Änderung, die übrigens auch Goethe und andere Bearbeiter von „Romeo und Julie" aus bühnentechnischen Rücksichten vorgenommen haben. Damit hängt auch die verschiedene Motivierung des Zusammenkommens zwischen Julie und Lorenz-Benvoglio zusammen. Nach Shakespeare will Julie zum Pater gehen, um ihn um Rat und Hilfe zu bitten; Weiße dagegen läßt Benvoglio auf Bitten der Eltern zu Julie kommen.

Aber die Hinneigung zu dem Neuen tritt bei Weiße nicht nur als Verzierung des Gewandes der Gottschedischen Schule auf, sondern er greift selbständig frisch durch, um mit dem Alten zu brechen, und zwar in zweifacher Hinsicht. Vor allem ist es, wie es nun auch ausgefallen sein mag, die Herübernahme Shakespeares, dessen einflußreiche Bedeutung für unsere Literatur Lessing schon im 17. Literaturbrief hervorhebt, und in dieser Beziehung gehört Weiße zur neuen Richtung. – Neben der Hinwendung zu Shakespeare ist es die Form seines Dramas, durch die er sich auf Seite des Neuen stellt. Weiße dichtet seinen „Romeo und Julie" als bürgerliches Trauerspiel, das von Lessing durch Miss Sara Sampson in die Literatur eingeführt worden war. So verdienstvoll es nun auch von Weiße erscheint, auf dieser Bahn weiter zu gehen, so fehl hat er doch anderseits gegriffen, gerade ein Shakespearesches Drama für seine Zwecke zu benutzen. Die besondere Betrachtung von Weißes Drama als bürgerliches Trauerspiel zeigt nun auch, in welcher Weise er sich von Shakespeare entfernt, welche Karikatur er uns von dem großen Drama Shakespeares gegeben. Dieser letzte Gesichtspunkt möge durch die Behandlung zweier Fragen erörtert werden:

1. In welcher Art glaubt Weiße, der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels zuliebe, Shakespeare kürzen zu müssen?

Dies hat schon Minor in trefflicher Charakteristik entwickelt. Zu ergänzen wäre noch, daß bei Weiße natürlicherweise auch das geschichtliche Moment fehlt. Shakespeare führt uns im I. Akt dramatisch das Verhältnis der beiden Familien vor. Bei Weiße können wir nur ahnen, daß zwischen den Eltern beider Liebenden eine unselige Feindschaft besteht. Nur aus spärlichen Andeutungen erfahren wir dies: Laura: „Da mir der Haß der Capelletti und Montecchi nur allzubekannt ist." — „Romeo ist von Kindheit auf in dem Hasse gegen unser Haus erzogen." So ist bei Weiße nicht vorhanden Shakespeare Akt I, II und III bis Szene 6; daß er den Inhalt dieser Szenen trotzdem in sein Drama hineinzieht, beweisen Berufungen darauf (s. o.). Bei Weiße fehlen auch die Szenen, in denen Graf Paris auftritt, den wir hier nur vom Hörensagen kennen lernen. Gar nicht berücksichtigt ist auch bei Weiße die psychologisch wichtige und viel erörterte Frage von Romeos Liebe zu Rosalinde. – Hand in Hand mit der Behandlung des historischen Momentes geht auch die Abweichung von Shakespeare am Schluß des Dramas. Anders ist es wieder

bei der ersten Fassung von Weißes Drama. Hier treten am Grabe Romeos und Juliens der alte Montecchi und Capellet auf, zwischen welchen eine Versöhnung erfolgt. Weiße hat aber später diese Szene weggelassen. Eine Begründung dafür findet sich in der 2. Auflage, wonach „das Intresse mit dem Tode der beyden Personen aufhöret, die Zuschauer nicht mehr aufmerksam erhalten werden konnten". Selbstverständlich muß die Teilnahme aufhören für Personen, die im ganzen Drama nicht einander gegenübergestellt worden sind und nach einem tragischen Ende dem Zuschauer noch vorgeführt werden.

Eine zweite Frage bei Betrachtung des bürgerlichen Trauerspiels im Verhältnis zur Shakespeareschen Tragödie wäre: „Wie hat Weiße, der Theorie des bürgerlichen Trauerspiels zuliebe, Shakespeare erweitern müssen?"

Weiße bietet uns in seinem Drama nichts als ein Familiengemälde. Neu von Weiße eingefügt sind I, 1, 2. I, 3 entspricht Shakespeare III, 7. Die Meldung der Amme, daß Frau von Capulet komme, arbeitet Weiße zu einer Rührszene I, 4 aus, und I, 5 ist ein Dialog zwischen Julie und Laura, den Weiße zwischen Shakespeare III, 7 und III, 8 geschoben. Szene III, 8 bei Shakespeare erweitert Weiße zum ganzen II. Akt und den ersten 4 Szenen des III. Aktes. Neu von Weiße eingefügt sind II, 1, II, 2, II, 3. II, 4 ist ein Monolog der Frau von Capellet. II, 5 ist die Unterredung zwischen Julie und Frau von Capellet. II, 6 ist neu von Weiße eingefügt. – III, 1 ist eine Variierung von II, 3. – III, 2 entspricht Shakespeare III, 8, 123—127. – III, 3 ist von Weiße eingeschoben. – III, 4 entspricht Shakespeare III, 8, 127—129.

Die ganze Handlung gruppiert sich bei Weiße um 2 Hauptmomente: einerseits Juliens Liebe zu Romeo, Akt I, III, 5 und V, anderseits Einblick in die Familienangelegenheiten Capulets Akt II, III, 1—4, IV.

Im Vorwort sagt Weiße: „Ob es ihm geglückt, mögen die Leser oder Zuschauer entscheiden." Und das Drama ist Weiße geglückt; das beweist die begeisterte Aufnahme, die es fand und auch die Kritik, die sich indessen teilweise schon früh gegen Weiße zu richten begann.[1])

[1]) Kein geringerer als Goethe hat als Leipziger Student einer Aufführung von Weißes „Romeo und Julie" beigewohnt. Das Stück gefiel ihm aber nicht, und Goethe dachte daran, ein eigenes solches Drama zu schreiben. In Weimar hat er dann im Alter Shakespeares „Romeo und Julie" bearbeitet.

Die Betrachtung des Dramas nach dieser Richtung hin würde eine selbständige kleine Untersuchung verlangen, die zu berücksichtigen hätte:

1. Die Vergleiche Weißes mit Shakespeare, so bei Schmidt, „Theorie der Poesie“ und „Biographie der Dichter“ und die Äußerungen Garves in seinen „Vertrauten Briefen.“

2. Die Kritiken in Zeitschriften;

3. Die Urteile von Jacobi, Lerse, Herder, Tieck, die Parodie „Der neue Romeo“ von Bodmer.

Lessing sagt in der Dramaturgie (115. Stück): „Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen; und das ist Romeo und Julie, vom Shakespeare.“ Auch Weiße wird der „Dichter der Liebe“ genannt. Wohl klingt uns aus jeder Seite des Shakespeareschen Dramas das Hohelied der Liebe entgegen; aber mit welchen disharmonischen Tönen ist dieses Thema bei Weiße durchsetzt! Schon die Liebe der beiden Gatten entbehrt jeder Harmonie durch die ewigen Reibereien zwischen Herrn und Frau von Capellet. Dasselbe Bild zeigt die elterliche Liebe zu Julien. Die Mutter schwankt zwischen Tochter und Gatten; einerseits will sie dem Wunsch des Gatten, Julie mit Lodrona zu verheiraten, willfahren, anderseits will sie auch der Tochter Bitte erfüllen, wodurch ein Zerwürfnis zwischen ihr und dem Gatten entsteht. Wie anders tritt uns bei Shakespeare die Capuletsche Familie entgegen! Würde und Hoheit charakterisiert den Graf und die Gräfin, die auch ihrer Tochter gegenüber nie verleugnet, daß der Wille des Vaters auch zugleich der der Mutter ist, wenn 127 die Lady die bittende Julie von sich abweist: „Wende dich nicht an mich!“ Vor allem aber zeigt sich im deutschen Drama diese Disharmonie in der Liebe Romeos und Juliens. Kein herzlicher Abschied findet zwischen beiden statt, sondern die Weihe der Trennungsstunde wird gestört durch den Ohnmachtsanfall Juliens I, 4. Dieses traurige Bild muß Romeo als letztes Liebespfand mit in die Verbannung nehmen, und welche Trostlosigkeit bemächtigt sich nicht auch der erwachenden Julie bei dem Gedanken, Romeo nicht noch einmal sehen zu können (I, 5). Besonders gehört hierhin der Umstand, daß Julie erwacht, als Romeo noch lebt. Selbst an der Pforte des Todes wird die Liebe durch den Seelenschmerz Romeos und Juliens noch entheiligt und tritt völlig zurück durch die Worte Benvoglios: „Traurige Folgen meiner Willfährigkeit! traurige Folgen

einer Unversöhnlichkeit!" Ein unendlich düsteres Bild ist der Abschluß des Dramas: Der alleinstehende Benvoglio, dessen Herz nur der Gedanke durchzieht, zu fliehen; die Liebenden, endlich im Tode vereint, denen aber noch vorher die abwendbare Tragik zu Bewußtsein gekommen war.

Wie gipfelt dagegen Shakespeares Drama bis zum Schluß in der Liebe, deren alles versöhnende Macht die feindlichen Familien der Montagues und Capulets vereinigt, die Herzen der Eltern zu den Kindern führt und an der Schwelle des Todes den Liebenden erfüllt, was das Leben ihnen versagt.

So hat Weiße den deutschen Theaterbesuchern und Lesern im 18. Jahrhundert zwar eine Dramatisierung von „Romeo und Julie" gegeben, aber eine, von der sich im Verhältnis zum Shakespeareschen Drama mit Grillparzers Versen sagen läßt:

„Es stellt sich gar so heimisch dar,
Wie ein wackrer alter Bekannter;
Das Stück ist Geschichte ganz und gar,
Nur etwas ennuyanter".

Untersuchungen über
Anastasius Grüns „Pfaff vom Kahlenberg“.

Von
Heinrich von Lessel (München).

VI. Grüns religiöse Ansichten.[1])

Grün anerkannte die Berechtigung aller Bekenntnisse, insoweit sie den geistigen Fortschritt der Menschheit und eine höhere Kultur anbahnen, während er sich formell dem Bekenntnis seiner Väter anschloß. Der Kultus der einzelnen Religion war ihm eine notwendige, schöne Form, die ihre örtliche, traditionelle Bedeutung hat, so daß er sein Leben hindurch Katholik blieb. Er verehrte und liebte den Ritus seiner Kirche und wob die schönen religiösen Gebräuche derselben in seine Dichtung ein.

„Der Priester hat den Bau geweiht,
Hat betend dreimal ihn umschritten,
Entflammt die ewige Lamp' inmitten,
Auf daß sie leuchte aller Zeit;
Hat Wasser, Asche, Salz und Wein
Gesegnet, hat gesalbt den Stein,
Die heiligen Leiber eingesenkt,
Meßkleider, Glocken, Opferschrein
Mit Weihbronn segnend übersprengt.“
usw. IV, 264.

Grün hält den Kultus aber nicht für das Wesen des Gottesdienstes, sondern für eine tiefe Symbolik, die den inneren Geist einer Religion dem Gefühle näher bringen soll. Es ist der Geist in schöner Form! „Des Gottesherzens Blut ist Geist!“ denn in ihm allein wohnt die lebendige Kraft. Sobald daher der Kultus einer Religion den Geist in Banden schlägt, so ist sie reformbedürftig.

„Nicht ein Gefäß, so leicht in Scherben,
Mir gilt, was nimmer zu verderben!“ IV, 305.

Er glaubte den Geist im Katholizismus besonders von der Geistlichkeit geknechtet. Er wendet sich daher entrüstet gegen die

---

[1]) Vgl. Studien IV, 9f.

Priester, um sie zu bewegen, den Geist frei zu geben. Den Kampf gegen diese Tyrannei bemerken wir überall im Gedichte, wo nur von dem Treiben der Geistlichen die Rede ist. Er hält ihnen immer wieder vor und mahnt sie, daß die ihrer Obhut anvertraute katholische Kirche einer freien Entwicklung des Geistes pflegen muß. Sie soll danach ringen, aus dem Dunkel der Unwissenheit und des Aberglaubens in das freiere Licht einer höheren Erkenntnis herauszutreten:

„'s ist Osterzeit; Lenzlüfte locken
Die Kirche selbst zu grünen Bahnen,
Sie flieht die düst'ren Hallen erschrocken,
Es faßt sie ihres Dunkels ein Ahnen.
In langem Festzug trägt sie Fahnen,
Monstranzen, Priesterkleider, Glocken
Und Kreuze selbst hinaus ins Freie."
usw. IV, 274, 275.

Grün singt in der „Veranda" begeistert vom Luthertume, weil es für die Befreiung der Geister so viel getan habe.[1])

In dem Ringen des Geistes nach immer höherer Erkenntnis will Grün durchaus die persönliche Freiheit gewahrt wissen. Er wendet sich erbittert gegen jede moralische Bevormundung seitens der Geistlichkeit und weist in diesem Sinne auch die Unfehlbarkeitserklärung des Papstes scharf zurück. Im letzten Ritter[2]) ruft er ironisch aus: „Der Tod ist Papst nur allen, unfehlbar ist nur der!" Er will nicht in den Händen irgend eines Pfaffen als „Marionette" tanzen, da dieser nach des Dichters Worten eben auch nur ein „zweibeiniger" Mensch ist wie er selbst.

„Horch, jetzt ertönt ein hold Geläute!
Ein feist Leithämmlein, schädelschwingend,
Bewegt ein Glöcklein, lieblich klingend,
Ein Täublein ließ zugleich von ferne
Der Hirt auffliegen in die Sterne,
Ein Zeichen ist's dem wolligen Volke,
Kniebeugend zu blinzeln in die Wolke.
Das Täublein will zum Himmel fahren,
Doch zappelnd müht's umsonst die Schwinge,
Der Hirte hält's an Faden und Schlinge,
Will sich's fürs Jahr noch dienstbar sparen.
Die Herde hat sich wieder erhoben,
Die Taube trauert im finstern Koben."
IV, 221.

[1]) So schreibt er an Frankl: „Nicht das Luthertum, das heute überall ein überwundener Standpunkt ist, wünsche ich profezeiend meinem katholischen Heimatlande, wohl aber zeitgemäß Analoges, nämlich was das Luthertum dort schon vor dreihundert Jahren auf kurze Zeit gewesen in fortschrittlich entwickelter Anwendung auf die Gegenwart: „Protest gegen geistige Hörigkeit, Läuterung und Erhebung."" Frankl-Hochwart. Briefwechsel zwischen Grün und Frankl. Berlin, 1897. S. 331, 332. [2]) Gesamm. W. III, 159.

Mit dem Bilde der Taube ist hier der aufstrebende Geist der Kirche gemeint, der vom Pfaffen um eigensüchtiger Zwecke willen in Gefangenschaft zurückgehalten wird.

Ein anderer wesentlicher Bestandteil seines religiösen Bekenntnisses ist Grün der Glaube, denn durch ihn erhält der befangene menschliche Geist erst seine göttliche Weihe und Heiligung. Wir müssen glauben, daß unser Streben nach Erkenntnis uns schließlich zu göttlicher Vollendung führen muß. Der unerschütterliche Glaube bewahrt uns vor der Verzweiflung; er stärkt uns, denn ohne ihn wird des Lebens Ringen und Trachten eine Qual. Er geht dem Dichter über die guten Taten und Werke, denn diese sind eben wieder nur die Form, in welchen wir ihn einzukleiden für nötig erachten.

Grün hält in allen seinen Werken und so auch im „Paffen vom Kahlenberg" das Panier des Glaubens hoch. In ihm allein erhalten wir uns den Frohmut und den heiteren Sinn für die Tätigkeit des Lebens. Ich erinnere in dem Abschnitt „Nachtgedanken" an das fromme Mütterlein, von welcher Wigand die beseligende und stärkende Kraft des Glaubens lernt. Sie lehrt ihn, nicht im Zweifel zu vergehen, sondern Öl auf sein Lämpchen zu gießen, bevor noch seines Glaubens flackerndes Licht ganz verlischt.

„Ich (Wigand) will doch nicht die Pforten schließen,
Ich will doch Öl ins Lämpchen gießen." IV, 273.

Die dereinstige Seligkeit glaubte Grün als Christ auf den Wegen zu finden, welche ein persönlicher Gott die Menschen leitet. Er glaubte aber nicht nur als „Christ" an die Persönlichkeit Gottes, sondern diese Auffassung entsprach auch ganz seinem Charakter. Er war selbst eine ausgesprochene Individualität, die in der Persönlichkeit immer die Hauptkraft erkannt hat. Ein solcher Mann hätte sich seiner Natur nach gegen eine Ansicht gesträubt, die den Hauptfaktor im Weltprozesse als unpersönlich gelehrt hätte.

Für seine religiösen Ansichten als Christ würde es ferner wichtig sein zu wissen, ob er an ein persönliches Fortleben nach dem Tode glaubte. In Anbetracht seiner Persönlichkeit, die ihn auch an einen persönlichen Gott glauben ließ, erscheint mir dies ebenfalls nicht zweifelhaft. Aus seiner Poesie allein läßt es sich schwer erweisen,[1])

[1]) Es sei besonders auf zwei Gedichte aufmerksam gemacht: „Winterabend" und „Die Leidtragenden." Gesamm. W. I, 192, 266. Engelsgestalten treten oft in seiner Poesie auf.

jedenfalls nicht begründet genug, um nicht berechtigten Widerspruch zu erfahren.

Mit Unrecht beschuldigte die katholische Kirche ihn des Pantheismus, denn nur bei Nichtkenntnis seiner Persönlichkeit und oberflächlicher Kenntnis seiner Poesie konnte man den Dichter soweit verkennen. Es ist zweifelsohne richtig, daß bei ihm dieser scheinbare Pantheismus nur „une affaire de poésie" war, wie in einem Artikel der Bibliothèque universelle mit französischem Feingefühl gesagt wird.[1]) Grün ist eine hingebende Liebe an die Natur eigen, die ein herrliches Zeugnis der Allgegenwärtigkeit unsers Schöpfers ist. Er sieht überall in der Natur sich immer wieder neue Keime regen und hat seine dichterische Freude an dieser unerschöpflichen Lebenskraft. Sein Pantheismus ist nur die poetische Wiedergabe einer Unsterblichkeitslehre, für die ihm die Natur ihre farbensatten und duftigen Bilder leihen muß.

„Den Bildern, die er wecken will,
Wie zum Symbol pflückt Wigand still
Waldblumen, die im Dämmer schwanken,
Der Wildnis lieblichste Gedanken." IV, 286.

Die religiösen Ansichten, die der Dichter durch seine Poesie und im öffentlichen Leben vertrat, mußten ihn mit der intoleranten katholischen Kirche ernst in Streit geraten lassen. Er zog daher in seiner Dichtung scharf gegen diese Unduldsamkeit zu Felde, um so mehr, da sich einige Priester zu persönlichen Gehässigkeiten herbeiließen. Ich führe hier die niedrigen Angriffe des geistlichen Herrn Brunner an[2]) und erinnere an die verleumderische Erfindung der vielbesprochenen Kammerherrnfabel.[3]) Diese letztere Verleumdung seines Abfalls zur reaktionären Regierungspartei beantwortete er mit den bekannten Versen aus den „Nibelungen im Frack":

„Wem ihren Strahl die Freiheit einmal durchs Herz gegossen,
Abfällt der nie und nimmer trotz sond'rer Kampfgenossen!" IV, 15.

Gerade die Dichtung des „Pfaffen vom Kahlenberg" ist von

[1]) Bd. XXIX, S. 30. [2]) Brunner, Blöde Ritter. Regensburg, 1848; S. 57 ff., 86, 87. – Frankl-Hochwart, Briefwechsel zwischen Grün und Frankl. S. 181. – Nord und Süd, 1877, II, 396. [3]) Die Leipziger Allgemeine Zeitung, 13, II, 1840, brachte die erste Mitteilung dieser Verleumdung. – Deutsche Dichterhalle des 19. Jahrh. von Schenkel. Mainz, 1851, S. 340.

Grün teilweise mit der Absicht geschrieben worden, im Charakter des Wigand einen Geistlichen darzustellen, der die Menschen durch seine milde Toleranz gewinnt.

Er selbst richtete seine Kritiken und Angriffe niemals gegen die Person, sondern stets gegen die verderbten Einrichtungen und Bestrebungen des Katholizismus. In diesem Sinne sagt er auch bei der Geißelung des Pilgers und seiner Ablaßkrämerei:

„Dem Kleide nur und nicht dem Mann
Galt Engelmars zornvoller Bann." IV, 135.

Er wendet sich gegen jede Frömmigkeit, die nicht den geistigen Fortschritt der Menschheit, sondern ihren eigenen Vorteil im Auge hat. Eine solche Frömmigkeit ist Heuchelei! Jener Ablaßkrämer wird von Grün zu dieser Art von frommen Heuchlern gezählt und ihr abscheuliches Gebahren wird in den folgenden Zeilen geschildert:

„O bleibt von diesen Frommen weit,
Von dieser Zunft der Heiligkeit,
Heilkrämern, die da wägen, messen
Ihr Seufzen und ihr Augenzwinken,
Doch haben sie das Maß vergessen
Für Tränen, die im Aug' uns blinken!"
IV, 134.

Der Dichter sah bei Anhängern seiner Kirche in der Frömmigkeit so oft einen egoistischen Zweck hervortreten, was ihm zuwider war. Goethe sagte einmal: „Frömmigkeit ist kein Zweck, sondern ein Mittel, um durch die reinste Gemütsruhe zur höchsten Kultur zu gelangen."[1]) Grün dachte genau ebenso. Während der Mensch eitel hastend mit Absichten forscht, die oft dem Tageslichte sich scheu entziehen, so schafft die Natur dagegen in reiner Freude am Schaffen. Es fehlt also hier, nach unserem begrenzten Begriffsvermögen wenigstens, das Zweckbewußtsein und dies ist ein anderer Grund seiner großen Liebe für die Natur. Ich erinnere an das Bild des andächtigen Rehes, das in unschuldigster Frömmigkeit die Schwelle einer Waldkapelle betritt. Es wird hier eine Gottergebenheit veranschaulicht, die ohne irgend welchen Hintergedanken nur um ihrer selbst willen besteht.

„Da kniet kein betender Geselle,
Ein grasend Reh beschritt die Schwelle,
Als ob es Christenvolk beschäme." IV, 184.

Der Dichter griff ferner ein Institut der katholischen Kirche an, das seine historische Bedeutung mit der Zeit verloren hatte.

[1]) Maxime und Reflexionen.

Die Klöster, welche ehemals ein Ausgangspunkt für die Verbreitung der christlichen Lehre und Kultur gewesen waren, hatten diese Aufgabe erfüllt, ohne eine neue aufgenommen zu haben. Sie schienen nur noch da zu sein, um den Mönchen ein sorgenfreies und tatenloses Dasein zu gewähren. Der Reichtum, der sich im Laufe der Zeit hier angesammelt hatte, gestattete den Brüdern eine Üppigkeit, die oft in ein sinnliches Genußleben ausartete. In der Szene „Weinlese" finden wir die ergötzliche Beschreibung von dem dicken Prior, in welcher mit feiner Ironie die Ähnlichkeit zwischen dem Reiter und seinem unsittlichen Pferde einleuchtend genug dargestellt ist.

„Etwas verspätet hat das Messer
Den Zölibat ihm aufgezwungen,
Drum ist sein Hals so feist gedrungen,
Wohl ziemt er einem Streithengst besser.
Nur Angewöhnung scheint's von früher,
Doch wurmt's den Reiter in der Kutte,
Wenn sie begegnen einer Stute,
Solch laut und klösterlich Gewieher!
So fromm und sanft das Rößlein scheint,
Mitunter hat's Lai'nbrudertücke,
Es schnappt nach euch, bevor ihr's meint,
Und schlägt, wie tändelnd, hinterrücke."
IV, 300, 301.

Der historisch gebildete Dichter gibt aber auch die ehemaligen Verdienste der Klöster zu und weiß dies an anderer Stelle mit vieler Liebe und gerechtem katholischem Stolze anzuerkennen:

„Dann ruf ich Mönche von Citeaux:
Ihr heiligen Pflüger in weißer Kutte,
Ihr Rebenpflanzer im wüsten Schutte,
Eu'r Kleid ist licht, eu'r Tun ist froh;
Kommt wie die ersten Taubenscharen,
Saat streuend, in dies Tal gefahren,
Wählt Rüstzeug aus des Berges Erzen
Und rodet Wälder, rodet Herzen!"
IV, 181.

Die erzieherische Aufgabe, die in dem soeben angeführten Zitat geschildert ist, wird von den Klöstern und der Geistlichkeit im allgemeinen neuerdings vernachlässigt. Sie ist für Grün zwar noch vorhanden, aber wird von der Kirche nicht mehr den neuen Verhältnissen entsprechend geübt. Denn wenn letztere früher die ersten Handgriffe und Vorstellungen der Kultur lehrte, so ist ihre Aufgabe jetzt zum Teil eine andere geworden. Die Geistlichen sollen, außer einer praktischen Betätigung ihres frommen Eifers für das Wohl der Menschheit, vor allem im Geiste der Wahrheit lehren. Sie sollen selbstdenkende Menschen heranbilden, die im Besitze einer immer höheren Erkenntnis auch sittlich selbständiger werden. Sie sollen aufklärend, nicht verdummend, wirken, denn was nützt es „die

Herde einzupferchen", wenn „die Hürden morsch" sind. Um der Wahrheit willen wird sich der Mensch doch befreien und selbst den Opfertod nicht scheuen.

„Manch Schäflein, von seinem alten Herrn
Gehalten bös in allen Dingen,
Ließ lieber sich vom Wolf verschlingen,
Als wieder in morsche Hürden sperren." IV, 221.

Wie unendlich wichtig die sittliche Erziehung der Kirche ist, und wie segensreich sie sein kann, dies darzutun ist eine der Hauptabsichten der Dichtung vom Pfaffen. Der Priester ist der von Gott gewollte Verkünder der Lehre von dem beseligenden Glücke einer rechten Arbeit, welche „froh" ist, weil sie „gut" ist; das heißt, weil sie zum Wohle nicht des Einzelnen, sondern der ganzen Menschheit geschieht. Im eigenen Leben hieß der Verfasser alle Sonderinteressen zurückstehen, um nach dem Gebote der göttlichen Liebe für das Allgemeinwohl zu wirken. Jeder an seinem Platze, der Hohe wie der Niedere, der Alte wie der Junge soll „arbeiten" in jenem guten Sinne, damit die Erlösung der Menschheit dereinst durch vollkommene Sittlichkeit erreicht werde. Jeder kämpfe gegen das Böse und Gemeine, wenn es sein muß mit Einsatz seines Lebens. Für diejenigen aber, welche feige davor zurückschrecken, stößt Grün sein Schwert in den Sand, läßt sie vor demselben niederknien und ruft:

„Da kniet! macht nie dies Kreuz zu Spott!
Wer sich selber hilft, dem hilft auch Gott." IV, 154.

Im ehrlichen Kampfe werden wir das Ziel erreichen, um welches wir streiten. Vor dem profetischen Auge des Dichters erscheint eine transzendente Welt, in deren rosenduftenden Hainen sich alle Menschen in vollkommener Liebe zusammengefunden haben; wo „der Friede unter Palmen wandelt". Alle Religionen haben sich aufgelöst im Gebote allgemeinster Menschenliebe.[1])

„So steht das Kreuz inmitten Glanz und Fülle
Auf Golgatha, glorreich, bedeutungsschwer:
Verdeckt ist's ganz von seiner Rosenhülle,
Längst sieht vor Rosen man das Kreuz nicht mehr." III, 344.

---

[1]) Ich muß später nochmals auf die Bestrebungen zur Erringung einer allgemeinen Menschlichkeit zurückkommen, doch bitte ich dies nicht als Wiederholung aufzufassen, denn das Beste wäre es schon, wenn wir erführen, daß schließlich von allen Seiten die Pflege einer reinen, freien Menschenliebe als dieser Welt höchstes Gut geachtet würde.

Im Vergleich mit dem, was erreicht werden soll und was erreicht werden kann, muß uns der zeitliche Kampf mit seinem Schmerze freilich gering erscheinen. Über all' unser Kreuz und Elend werden die schönen Rosen der vollkommensten Liebe wachsen und erblühen und die alten Wunden bedecken. Ein trostreiches Lächeln spielt deshalb auch dem gekreuzigten Heilande um den Mund, denn mit göttlichem Weitblick sieht er aus dem zu Boden tropfenden Blute des Kampfes die Rosensträuße der das All umfassenden Liebe erblühen.

„Das Haupt des Heilands selbst betrachtet!
Den Dornengürtel, der's umnachtet,
Umquillt die goldene Glorie ganz,
Wie eines Himmelslächelns Glanz;
Wir seh'n entsetzt die Wunden, draus
Blutströme auf den Rasen klopfen;
Von oben nimmt sich's anders aus:
Ihm fließt nur Lächeln um den Mund,
Sein Auge sieht, wie jeder Tropfen
Als Rosenstrauß fällt auf den Grund."
IV, 93.

VII. Der Dichtung philosophische Grundlagen und ihr Zusammenhang mit der Romantik.

Als Grüns Vater im Jahre 1818 gestorben war, gab die Witwe ihren Sohn in das zu jener Zeit in bestem Leumund stehende Privatinstitut in Wien, welches von „Papa Klinkowström" geleitet wurde. Der Leiter der Anstalt war ein vorzüglicher Pädagoge und zog die besten Lehrkräfte heran. Er ließ die jungen Leute auch in freierer Weise als die Pedanterie der damaligen öffentlichen Studien es zuließ in die einzelnen Disziplinen einführen. In den Jahren 1823/24 studierte der junge Grün in dieser Anstalt „sogenannte" Philosophie.[1]) Der Dichter selbst gibt seine „ersten" philosophischen Studien in Gratz und später in Wien an, als er der Anstalt Klinkowströms bereits den Rücken gekehrt hatte.[2]) Er mochte die Philosophie, welche man ihm in jener jesuitisch beeinflußten Anstalt vortrug, wohl dieses Namens nicht für würdig achten.

Die Lehre Fichtes ist für Grün auf sittlichem Gebiete, in seiner Wertschätzung der Geschichte und des Nationalgefühls[3]) sowie in seinem entschiedenen und überzeugungstreuen Eintreten für Recht

[1]) Radics, A. Grün. Verschollenes und Vergilbtes. S. 37. [2]) Nord und Süd, 2, 1877; S. 383. Brief an Bauernfeld. [3]) Vgl. hierzu auch Studien IV, 1, S. 47 in dem Kapitel über die politischen Beziehungen.

und Freiheit von hoher Bedeutung gewesen. Es ist dies aus seiner Poesie unmittelbar und durch Belegstellen schwer zu beweisen, da Fichtes Philosophie eine praktisch sachliche Richtung hatte und sich deshalb der poetischen Einkleidung gegenüber spröde verhielt. Dennoch läßt sich sagen, daß der Charakter des Dichters und damit auch seine Muse ähnlich wie bei Schiller aus Fichtescher Philosophie Belehrung und Begeisterung schöpfte. Dieser Philosoph wies der Grünschen Poesie gerade Richtung und ein fest gestecktes Ziel an. Fichte stellte sich die Erziehung des Menschengeschlechtes [1]) als eine große praktische Aufgabe und betrachtete den Staat und seine Einrichtungen als die gegebene Anstalt hierfür. Unwürdige öffentliche Zustände wollte er daraus verbannen und so ein Gemeinwesen schaffen, in welchem die Bürger aus innerer Überzeugung leben. Das ist die wahre sittliche Freiheit, zu welcher er die Menschen erziehen und läutern wollte. Er wollte genau wie Grün nicht die Revolution, sondern die Reformation; der Mensch soll durch sich selbst, von innen heraus durch die Macht jener Überzeugung eben befreit werden.

„Deutsch sein heißt: off'ne Freundesarme
Für alle Menschheit ausgespannt,
Im Herzen doch die ewig warme
Die einz'ge Liebe: Vaterland!

Deutsch sein heißt: sinnen, ringen, schaffen,
Gedanken sä'n, nach Sternen späh'n
Und Blumen zieh'n, – doch stets in Waffen
Für das bedrohte Eigen steh'n."

„Der Lesehalle deutscher Studenten in Prag" II, 99. Veranda.

Es fand sich bei beiden jene wahre Liebe, die sich bereitwillig in aufopferungsvolle Taten umsetzte, wo Not am Mann war. Hinsteh'n und Klagen ist weibisch. Handeln! Handeln! ruft Fichte einmal aus. [2]) Er philosophierte nicht nur und hielt seine Reden an die deutsche Nation, sondern wollte mit seinem Blute für die Befreiung vom fremden Joche einstehen und tätig bis zum letzten Atemzuge starb er für seine Sache. Grün dichtete nicht nur, sondern vertrat energisch das Nationalitätsprinzip in Frankfurt und besonders in der Politik seines engeren Vaterlandes und verleugnete seine eigensten Interessen für die soziale Befreiung seines Vaterlandes. Es

[1]) J. G. Fichte, Über die Bestimmung des Gelehrten. 1794, S. 6, 12, 16. [2]) J. G. Fichte, Einige Vorlesungen. Leipzig, 1794. Prüfung der Rousseauschen Behauptungen. S. 24.

läßt sich von beiden Männern sagen: „Sie lebten wie sie dachten!“ Wenn es sich darum handelt, diejenigen Männer mit Dankbarkeit zu nennen, welche die ewigen Ideen der Menschheit wahrhaft populär machten, sollten stets drei Namen genannt werden, Fichte, Schiller, Grün. Sie unternahmen diese hohe edle Aufgabe in jenem erhabenen Sinne, den Schiller in seiner Rezension der Bürgerschen Gedichte darlegte.

Die innere Seelenverwandtschaft zwischen Grün und Schiller schildert Schatzmayr mit wenigen schönen Worten, wobei indes Fichtes als des dritten im Bunde nicht zu vergessen wäre.[1]) Er sagt: „Wie Schiller ist auch Grün von den ewigen großen Ideen der Menschheit erfüllt und durchglüht. Gleich Schiller besitzt Grün das Vermögen, die abstraktesten Gedanken in glänzenden Bildern jedermann anschaulich zu machen. Dieser poetische, dieser wahrhaft adlige Graf hat zugleich ein warmes Herz für das Wohl und Wehe seines Volkes; er ist ein wahrer Vaterlandsfreund und Vaterlandsdichter wie Schiller. Gleich der Schillerschen ist seine Lyrik mehr eine schwunghafte, erhabene Lyrik der Gedanken und des Tatendranges, des Kampfes und der Kampfeslust gegen die morsch und hohl gewordenen Zustände seiner Zeit. Doch artet diese Kampfeslust nie in politische oder gar in revolutionäre Leidenschaft aus. Der Dichter ist immer des Geistes treuer Kämpe; mit vorrückenden Lebensjahren hat er sogar jene jugendliche Kampflust mehr und mehr abgestreift und dafür, ähnlich wie Schiller, an Goethescher Milde und Objektivität zugenommen.“

Für den Dichter Grün kommt die Naturphilosophie Schellings in Betracht, der die Identität des Subjekts und Objekts als Grundsatz seines Systems aufstellte. Der Anschauende und das Angeschaute sind ursprünglich absolut identisch und erst, indem sich das anschauende Subjekt durch den Schwung seines Wollens vom angeschauten Objekt unterscheidet, entsteht das Bewußtsein, das „Ich“. Der Entwicklung des menschlichen Geistes ist nun die Aufgabe gestellt, diese Trennung wieder aufzuheben, was dadurch geschehen soll, daß die denkende Vernunft ein freies Nachschaffen der Objekte in der Natur anstrebt; daß wir unsere Wesenheit in die Natur hineinversetzen. Unser Blut kursiert daher in den Adern der Natur und mit unserem Blute müssen wir sie zu ewigem Heile erlösen.[2])

„Nicht Wasser, das Wolf und Eber sauft,
Das Blut, das eigene Blut nur tauft.“ IV, 111.[2])

---

[1]) Fichte, J. G. Fichtes literarischer Briefwechsel. Sulzbach, 1830. I. Teil. Sein Verhältnis zu Schiller. S. 277 ff., 316 ff.

[2]) Vgl. hierzu z. B. Novalis. Heinrich von Ofterdingen. I, Kapitel 3.

Die menschliche Geschichte wurde in diesem Sinne als ein Epos, von uns im Geiste Gottes gedichtet, bezeichnet.[1]) Der Mensch wird sich also des Zieles in dem großen Werdegange der Natur bewußt und erkennt im Hinblick darauf der Dinge „Werte". Er erkennt, daß gerade unter dem Bilde des ewigen Entstehens und Vergehens, durch die individuelle Lebensreihe sich ihm die Rückkehr in das verlorene Paradies zur Einheit in Gott verbürgt. Seine Arbeit, so unscheinbar sie auch sein mag, geht demnach nicht verloren.

„Daß meines Schreitens durch die Erde
Ein Mal, nur eine Stapfe bleibe,
Drum in das Herz der Zeit mich schreibe
Ein Werk, dem seine Liebe werde." IV, 180.

In noch verklärterem Lichte als in den Annalen der Geschichte leben die duftenden Blumen der Vergangenheit im Liede des Dichters.

„Durch Frühlings buntes Einerlei
Ergeht sich die Dichterseele frei,
Sieht rings die Keime von Tod und Zerfallen
Und ahnt das eig'ne unsterbliche Wallen.
Verblühend spricht zu ihr die Blüte,
Verduftend ruft zu ihr der Duft,
Verklingend fleht der Klang in der Luft:
„O wahr' uns ein Dasein in deinem Gemüte!"
Der Dichter läßt ins Lied sie schweben,
Sie blüh'n und duften, klingen und leben!" IV, 97.

Es sollte in diesem philosophischen System einerseits der Natur und ihrem göttlichen Ursprung keine Gewalt angetan sein, und anderseits dem menschlichen Geiste doch die freie Schöpferkraft gewahrt bleiben. Der innere Widerspruch des Satzes: „Das Gesetz des Künstlers ist Freiheit, dasjenige der Natur Notwendigkeit," schien damit überwunden, denn die Natur war in das Reich der Ideen erhoben. Der Dichter vermochte sich nun, wie Grün sagt, „frei" im Garten der Natur zu ergeh'n, während er sonst ein Knecht, „ein Tributär" der Natur bleibt.[2])

Die ganze romantische Schule erkannte die Vorteile des Systems Schellings, doch trugen ihre Anhänger vielfach ihre persönliche Misere in die Natur hinein oder schämten sich gar nicht, ihre Frivolitäten an ihr auszulassen. Ganz anders bei Grün, dem die

[1]) Über das Bestreben die verlorene Einheit wieder zurückzugewinnen vgl.: K. Fischer, Gesch. d. neueren Philos. Bd. 6, I; S. 47. – Haym, Die romantische Schule. Berlin, 1870; S. 562. – Goethes Aufsätze: „Die Natur" um 1780. „Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt." 1793. – Plitt: Aus Schellings Leben. I, 297. [2]) Gesamm. W. IV, 107.

Natur immer etwas Heiliges bleibt; er lebt und webt in der Natur und die Natur lebt und webt in ihm, und beide Teile gewinnen dabei.

Aus Schellings Theorien ergibt sich also der Prozeß eines unendlich Werdenden.[1] Nur dem Geiste des Menschen ist es gegeben aus der unendlichen, sich immer selbst wieder vernichtenden Mannigfaltigkeit des Lebensstromes sich einiges in eine kurze Scheinexistenz hinüberzuretten. Wiewohl der Mensch alles als Reliquien einer unweigerlich fortschreitenden Geschichte anerkennen muß, so gewinnt doch einiges in seinem Bewußtsein eine wenn auch kurze so doch zweckbewußte Lebensdauer.

„Musik und Tanz, was ist dies alles?
Der Weltensonne Widerglanz
Im Flügel einer Eintagsfliege!" IV, 180.

Ferner:

„Ein morscher Baum liegt dir die Welt,
Vom ehernen Zeitenflügel gefällt;
Du rettest aus dem moderfeuchten
Dir klug sein schön phosphorisch Leuchten." IV, 173.

Die Aufstellung idealischer Grenzen ist aber das eigenste Werk unseres Geistes, der dadurch zum Schöpfer und Gesetzgeber der uns umgebenden Welt als Vorstellung wird.

„Das Träublein in des Knaben Hand
Hält eine reiche Welt umspannt." IV, 295.

Wenn die Erzeugnisse unseres Geistes schließlich aber doch nur Scheinprodukte sind, so beschleicht den Dichter hin und wieder ein Gefühl der Wehmut über die gar so große Vergänglichkeit der Dinge um ihn her, so daß er klagt:

„Eintönig webt jahraus, jahrein
Natur, die Magd, mit stumpfer Hand
Aus selbem Stoff dasselbe Band;
Was all' in ihr Gewebe sie flicht,
Maikränze, Vogelsang, Morgenlicht
Und Laub und Duft, was ist es auch
Als flüchtiger Schall und Staub und Hauch?" IV, 97.

Hin und wieder können sich die Dichter auch der Einsicht nicht verschließen, daß, wenn die Natur sich selbst das höchste

[1]) Schellings Werke, Bd. III, Stuttgart, 1858. Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie. S. 5, 15, 18. (Es wird hier ein sinniges Bild angeführt, welches die Gedanken trefflich veranschaulicht.) — „Von der Weltseele." Hamburg, 1798, S. 3. — Ideen zu einer Philosophie der Natur. Leipzig, 1797, S. 140. (Es wird hier ein sinnliches Bild zur Veranschaulichung der Abstraktion gebraucht.)

Gesetz eines Werdeganges unweigerlich vorschreibt, doch auch die Beziehungen der Menschen zu ihr von vornherein als festgestellte und unabänderliche erachtet werden müssen. Übrigens sagt auch Schelling: „Alle ihre Gesetze sind immanent, oder – die Natur ist ihre eigene Gesetzgeberin."

„Natur blüht nur sich selbst zur Wonne
Und fromm zum Preis der ewigen Sonne,
Wir gießen in sie Blut unserer Adern
Und lehren sie mit uns lieben, hadern." IV, 141.

Um das eisern waltende Gesetz der Natur uns in milderm Lichte erscheinen zu lassen, führte Schelling dann wieder den dichterisch schönen Begriff einer Weltenseele [1]) ein, die natürlich auch uns im Busen wohnen muß. Grün sagt einmal in Anlehnung hieran:

„Die Weltenseele quillt, vom Markt zersplittert
Ins Dichterherz zu ruhigem, klarem Kerne" etc. Veranda II, 171.

Im Entstehen und Vergehen in der Natur treten uns unter den Bildern des Lebens und Todes in der romantischen Schule zwei Pole entgegen, die in ihrer antithetischen Gegenüberstellung [2]) in mannigfaltiger Verkleidung immer wieder auftauchen. Es wird die Flamme [3]) dem Wasser, der Winter dem Lenze, vornehmlich der Tag der Nacht, das Licht der Finsternis gegenübergestellt. Eines sei aber hier ausdrücklich hervorgehoben, daß Grün bei der Gegenüberstellung von Leben und Tod und ihren üblichen Metaphern diese gleichzeitig als Symbole der Freiheit und der Knechtschaft einführte. Die Freiheit ist ihm Leben und die Knechtschaft Tod! Diese Verallgemeinerung seiner Freiheitsbegriffe hat er mit Schiller und Hölderlin gemein, wenn letzterer z. B. singt:

„Taumelnd in des alten Chaos Wogen,
Froh und wild, wie Evans Priesterin,
Von der Jugend kühner Lust betrogen,
Nannt' ich mich der Freiheit Königin;
Doch es winkte der Vernichtungsstunde
Zügelloser Elemente Streit,
Da berief zu brüderlichem Bunde
Mein Gesetz die Unermeßlichkeit."
Hymne an die Freiheit, 1792.

[1]) Von der Weltseele. Hamburg, 1798. [2]) Vgl. hierzu auch das IX. Kapitel. [3]) J. F. Koreff, Flamme und Wasser. Musenalmanach von Chamisso und Varnhagen, 1805. – Chr. A. Tiedge, „Elegien und vermischte Gedichte." Maigesang. 1. Bd., 1803. – J. G. Jacobi, Die Linde auf dem Kirchhofe. Vossischer Musenalmanach. 1785. – S. Mereau, „Licht und Schatten." Schillerscher Musenalmanach, 1798, und viele andere mehr!

Die Natur muß sich dem Menschen zu immer verklärterem, schönerem Leben offenbaren. Er allein hegt die wunderbare Zauberkraft, den Riesengeist der Natur aus starren Banden zur Freiheit zu erlösen.

„Ich bin Gott, der sie (die Natur) im Busen hegt,
Der Geist, der sich in allem bewegt."
Schelling. Heinz Widerporst.[1])

Am Bach den Narziß berührt er kaum,
Da springt ein Götterknab' aus dem Traum" usw. IV, 98.

Der Mensch schlägt Funken aus dem kalten Stein und tritt furchtlos in das Zwielicht, das ihm den Tag gebären muß. Das Heraufdämmern des Tages ist ja gerade sein Werk; gerade Nacht und Finsternis braucht seine mächtige Persönlichkeit, die dem heimlich glühenden Lichte nachspürt und es zu heller Flamme entfacht. Die ganze romantische Schule schwelgte in Mondscheinnächten, in deren verborgenem Zauber allerhand wunderbare Fantasiegebilde, Feen, Elfen und dergleichen ihre mystischen Reigen flechten.[2]) Im Dunkel des Märchenwaldes treten uns allerhand verzauberte Wesen, verwunschene Prinzen und Prinzessinnen, sprechende Tiere entgegen,[3]) die eine unbekannte Kraft gebannt hält.[4])

„Und Nachtigallen, Schwalben fahl
Sind Königstöchter im Fürstensaal;
Die glatte Schlang' im Mondenschein
Stolziert mit dem Krönlein von Golde rein,
Vom eklem Gewürm und Getieren wild
Streift er die Hülle der Häßlichkeit,[5])
Denn Prinzen sind's vom ältesten Schild,
Nur harrend der Erlösungszeit." IV, 98.

Die Wünschelrute,[6]) das Symbol für des Menschen Schöpferkraft, sein Szepter im Reiche der Natur, muß da ahnungsvoll walten,

[1]) G. L. Plitt, Aus Schellings Leben. Bd. I. Leipzig, 1869. S. 287. [2]) Mondbeglänzte Zaubernacht, Die den Sinn gefangen hält, Wundervolle Märchenwelt Steig' auf in der alten Pracht! L. Tieck, Wunder der Liebe. — Matthisson, Gedichte: „Die Elfenkönigin," „Mondscheingemälde" etc. [3]) Brüder Grimm, I, III. „Von dem Fischer und syner Fru," „Dornröschen." [4]) Brentano: „Das Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia." [5]) Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen I, III. „Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich," „Die sieben Raben," „Der goldene Vogel," „Die sechs Schwäne." — Andersen, Märchen: „Die wilden Schwäne." [6]) Plitt, Aus Schellings Leben, II, 113, 114, 119. — Zeitschrift „Wünschelrute". Anfang des Jahrh. — Grimm, Kinder- und Hausmärchen, III, 155. — Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen. II. Kinderlegenden. „Die Haselrute." — K. Fischer, Geschichte der neueren Philosophie. Bd. 6, I, S. 194 ff.

wo menschlicher Witz des Rätsels Lösung bisher noch nicht gefunden hat. Dem Mädchen, welches bei Grün die befreiende Schöpferkraft des Sommers schildert, hat er eine solche Rute in die Hand gegeben.

„Ein knospend Weidenpalmenreis
Anmutig in ihrer Rechten ruhte
Wie eine liebliche Zauberrute." IV, 188.

Der Mensch gewinnt neue Einsichten, um neue Erscheinungen zu zeitigen und die Natur aus langem Schlafe und süßem Träumen zu erwecken. Grün wählt so gern das Bild des Frühlings zur Ausmalung von der Auferstehung der Natur. Es ruht nach seiner Schilderung Erwarten wie eine Vorahnung der Lust über dem Hage, was des Heilands, des erlösenden Menschen, Kommen kündet. Die Opferglut wird erst entzündet und leise regen sich die Vorklänge des beginnenden Tages. Da brechen die Knospen zur flammenden Blüte, die Lippen schwellen und blühen auf im reinen Kusse eines freien heiligen Lebens.[1]) Überall in der Natur ist ein geheimnisvolles Leben und Weben, sind verborgene Kräfte, die ungeduldig auf das Wort harren, um aus ihrem Banne erlöst zu werden.[2]) Überall in der Schöpfung regt sich das Leben und ringt nach Betätigung, nach Luft, Licht und Freiheit.

„Gleichwie der Äther ausgegossen,
Von dem die Wesen all' umflossen,
In dem sie atmen, leben alle!
Und glaubt ihr mir nicht, mögt ihr fragen
Den grünen Wald mit den jungen Blättern,
Die freudig in den Himmel klettern;
Und glaubt ihr mir nicht, sollen's sagen
Die Lerchen, die aufjauchzend schmettern,
Die Wolken, die in jubelnden Wettern
In meine Arme zu stürzen jagen;
Fragt jeden Ton, der in Lüften fliegt."
usw. IV, 188, 189.

In Anlehnung an die griechischen Naturphilosophen sprach Schelling von der „Rückkehr" zu dem ältesten und heiligsten Naturglauben der Welt.[3]) Die Romantik ist bekanntlich voll von Gestalten aus der klassischen, altgermanischen und mittelalterlichen Mythologie und Grün zeichnet in der Personifikation der Jahreszeiten eigentlich auch mythologische Figuren. Er dachte sich genau wie Schelling die mythologischen Gestalten als ahnungsvolle Fantasie-

---

[1]) Gesamm. W. IV, 100, 101. [2]) Grimm, Kinder- und Hausmärchen. „Die Goldkinder." [3]) Schelling, Von der Weltseele. Hamburg, 1798. S. IV.

gebilde, als frei geschaffene Ideale, die im Verlaufe der Geschichte durch das gesteigerte Bewußtsein des Menschen in ihm wirklich Existenz und individuelle Gestalt gewinnen. In dem Sinne ist selbst der Aberglaube eine geltende und wirkende Kraft, die nur dem Erkenntnisreicheren eine Torheit sein darf, während er dem Erkenntnisärmeren noch zweckdienlich und wohltuend sein kann. So mag sich nach Grün der Bauer mit Ehrfurcht und Erfolg an das Bild der schlichten, schwarzen Madonna wenden, während der Reichere und Beglücktere zu einer Himmelskönigin, einer höheren Gottheit, betet. Die göttliche Idee sieht sich in den immer höher gespannten Idealen mehr und mehr verwirklicht und der Vollkommenheit entgegengeführt.

„Die Himmelsöde gibt er frei
Als Schaugerüst der Götterschar,
Für Götter ein Schauspiel ist's fürwahr,
Herabzuseh'n auf das Weltturnei;
Er fühlt's mit Stolz, die Gaffer oben,
Sie müssen die Kämpfer bewundern, loben.
Ein Fähnlein Götter, das Raum nicht gefunden,[1]
Entsandt' er, da er's entbehren kann,
Zum stillen Hain, in den finsteren Tann,
Dem Waldeseinsam zu kürzen die Stunden." IV, 98.

In der Reihe der Lebendigen sehen wir ein gemeinschaftliches Streben: nämlich die ganze Schöpfung in absoluter Einheit zu einer seligen Harmonie[2]) ausklingen zu lassen. Alles muß schließlich diesem einen Zwecke dienen, welchen man gerade deshalb mit einem besonders schönen und gefühlsvollen Namen belegte, da dessen Verwirklichung noch so lange, oft Äonen, ausstand. Es handelt sich also hier mehr um eine ethische Forderung.

„Ich wollte dieses Leben
Durch ein unendlich Streben
Zur Ewigkeit erhöh'n.
So wähnt ich klar zu lösen
Das Gute samt dem Bösen
Zu hoher Harmonie."
A. W. Schlegel, Ged. Sinnesänderung.[3])

„Nur wer das Ganze kann erfassen,
Dem tönt die Harmonie der Massen,
Und unabwendbar muß er lauschen
Des Menschengeistes seligem Rauschen."
IV, 269.

---

[1]) „Das Raum nicht gefunden" nämlich bei demjenigen, dessen Götter schon einer höheren Sfäre entstammten. Diese Götter mögen aber im stillen Hain und im finsteren Tann immerhin noch eine wohltuende Mission erfüllen. [2]) Salis, Gedichte. „Gesang an die Harmonie." [3]) Musenalmanach 1802, herausgeg. von Schlegel und Tieck, S. 26. (Schlegel scheint hier das „Böse" auch nur als Aberglauben zu fassen.)

In diesen Anschauungen ist der Romantik die scheinbare Bitterkeit des Todes süß,[1]) denn er beschließt ja eigentlich nur einen erneuten individuellen Versuch in dem ewigen Aufstieg zur seligen Harmonie. Im Tode kehren wir zurück zu dem großen Urquell, in welchem sich alles Leben immer wieder sammelt.

„Der Zauber nur, der aus uns selbst geflossen,
Kehrt kräftiger jetzt in seinen Quell zurück."
Ein poetisch Fragment.[2])

„Ein süßes Los ist Sterben, Scheiden,
D'ran sich die großen Herzen weiden;
Ein Leben voll zerstreuten Glanzes
Erst rundet's in Ein Bild, Ein Ganzes."
IV, 194.

Wir gehen durch den Tod als eine Lebenspforte in die himmlischen Gefilde ein, die unsere wahre Heimat bedeuten.

„Bei Andersen wird die Mutter des toten Kindes durch den personifizierten Tod in die seligen Gefilde geführt, wo sie ihr Kind in der Halle der Ewigkeit wiedersieht. Sie hört dort eine herrliche, lieblich schwellende Musik und trifft ihr geliebtes Kind in einer Schönheit, wie sie es nie zuvor gesehen hatte. Das Gesicht des Todes war streng, doch Zutrauen erweckend, und seine Augen strahlten mit dem Glanze der Jugend."[3])

Es besteht ein ewiger Wechsel zwischen Tod und Leben und gerade, wenn wir den Tod sehen, erblüht daraus unvermerkt das schönste und reichste Leben. Dies ist des Daseins Ring, der in der romantischen Schule eine so große Rolle spielt.[4])

„Wer ist's, der Grenzen dir ersinnt,
Wo Leben endet, Sterben beginnt?
Ob nicht ein Welken die Blüte rot,
Der Tod ein Blühn, das Blühn ein Tod?
Du baust, wenn du zertrümmernd scheinst,
Zertrümmerst, wenn du zu bauen meinst." IV, 183.

„Ich aber weiß, des Daseins Ring, der helle,
Er ist in einem ungeheuren Bogen
Durch Stern und Baum, durch Rosen, Sonnenbälle,
Durch Menschenherz und Engelsbrust gezogen."
Schutt, III, 273.

„Ich fühle des Todes verjüngende Flut
Zu Balsam und Äther verwandelt mein Blut."
Novalis, Die Hymne an die Nacht. 4.

„Nach ewigen, ehr'nen großen Gesetzen
Müssen wir alle unseres Daseins Kreise vollenden."
Goethe, Das Göttliche.

---

[1]) Uhland, Gedichte. „Greisenworte." – Grimm, Kinder- und Hausmärchen, II. „Der arme Junge im Grab." [2]) Plitt, Aus Schellings Leben I, 289. [3]) „Das Kind im Grabe." [4]) Novalis, Heinrich von Ofterdingen, II. Erfüllung. – Musenalmanach von Chamisso und Varnhagen, 1805. Koreff, „Der Kampf."

Nach Schellings feinsinniger Ansicht ist der Tod erloschenes Leben und nicht etwa das Leben beseelte Materie. Die Romantik kann infolgedessen niemals bei Betrachtung des Todes mit diesem Phänomen stehen bleiben, sondern läßt sofort auf dem Grabe im Blumenschmuck neues, schöneres und duftigeres Leben erblühen oder deutet in irgend einer anderen Weise auf den im Tod enthaltenen Lebenskeim hin.[1])

„Oft einst hatte sie mich mit duftigen
Rosen beschenket;
Eine noch sproßte mir jüngst
aus der Geliebtesten Grab."
Uhland, Distichen. „Rosen."

„Von euren Toten laßt euch's lehren,
Die, tief verhüllt von eisiger Decke,
Nur durch die Blumen, die ich wecke,
Mit ihren Lieben wieder verkehren.
IV, 189.

Schelling führte seine Theorien für das Planeten-System durch, indem er der Sonne die Rolle als Lebensspenderin der Erde zuteilte.[2]) Die Sonne ist gewissermaßen die Seele des Planeten-Systems, die mit ihrer belebenden Wirkung die Erde durchdringt. Alles irdische Leben dachte man sich, müßte dereinst in der Sonne aufgehen, die ihrerseits sich auch wieder in die Sonne der Sonnen, den Urquell aller Harmonie auflösen wird.[3])

„Ach, daß ein Herz von Frühlings-
wonne
Stets träumt, wenn ihrer es entbehrt!
Getrost! Säumt auch die Weltensonne,
Glüht traulich doch manch' Nachbar-
herd."
Der letzte Ritter. III, 8.

Das Prinzip der Sonne ist das „ursprüngliche" und so ist das Licht der Finsternis und die Wärme der Kälte voranzustellen. Aus diesem Gedankengange erhellt der Sonnenkultus der romantischen Schule und alles, was sich über die Ursonne des Universums sagen läßt, gilt im übertragenen Sinne von der Sonne in bezug zur Erde:

„Johannisnacht ist's, Sonnenwende,
Auf Bergesspitzen flammen die Brände,
Als wären Stücke zerbrochener Sonnen
Herabgefallen, auf Erden verglühend,
Als quöllen brennende Naphtabronnen,
Zum göttlichen Ursprung brünstig
sprühend."
IV, 145.

In dem Sinne ist es auch zu verstehen, weshalb sich in der romantischen Schule und bei Grün alles zu Luft und Licht drängt.

[1]) Grün, Gedichte. „Die Grabrose" usw. – Salis, Gedichte. „Pflügerlied." – Novalis, Blumen. „Das irdische Paradies." [2]) Vgl. hierzu z. B. den Schluß von Andersens Märchen „Die Kröte". [3]) Ein Gedanke, der heute von der Wissenschaft ja wieder angezweifelt wird.

Gierig nähert sich alles dem Sonnenquell, um sich in luftiger Höhe freier entwickeln und ausleben zu können. Wenn der Tag mit der Sonne wieder heraufsteigt, erwacht alles aus der toten Finsternis der Nacht zu neuem Leben.

„Da ist der beflügelte Gottgedanke,
Der wie die wilde Hopfenranke
Vom dunklen Grund durchs Wipfeldicht
Empor sich schwingt ins goldne Licht,
Zu Wolkenflug und Sonn und Stern!
Wo ein gesunder Lebenskern
In Freiheit sich entfalten konnte,
Dem lächeln selbst im Blätterfall
Die Blüten schönern Daseins all,
In dessen Glanz er sich einst sonnte."
IV, 288.

„Drum ist eine Religion die rechte,
So zu Luft und Licht sich dringen" usw.
Schelling, Heinz Widerporst. [1])

„Da überkommt die Waldesbahnen
Ein rasches, kurzes Tagesahnen,
Der Baum, auf dem das Streiflicht sprüht,
Will Ast und Wipfel freudig strecken,
Als hätt' ihn Frührot angeglüht; usw."
IV, 285.

„Als einst der Baum, der nun in Staub verwittert,
So sehnsuchtsvoll zum Lichte drang
Und seine Arme ihm entgegenrang,
Als nach dem Himmel jedes Blatt gezittert" usw.
Lenau, Gedichte. „Der Urwald."

Das Streben nach Harmonie wurde auch, und wohl richtiger, als die göttliche Liebe bezeichnet, welche sich besonders in Bestrebungen einer vollendeten Menschlichkeit, eines Aufgehens im Interesse des Ganzen geltend machen sollte.[2])

Als Symbol dieser allgemeinen Menschenliebe pflückten die Romantiker Rosen.[3]) Nicht nur die Poesie Grüns duftet allenthalben von Rosen, sondern der ganze Garten der Romantik ist überall voll davon.[4]) Maria, die Rose von Jesse[5]) hatte ihren Sohn aus Liebe zur Menschheit hinsterben sehen und so war die Rose der katholischen Kirche das Symbol reinster Menschenliebe. Durch mittelalterliche Exegese war die Rose von Saron[6]) als Sinnbild der Jungfrau Maria ausgelegt und auf diesem Wege drang die Rose alsdann in die mhd. Dichtung, welche singt: „Ave Maria, ain Ros' an alle Dorn!" Der mhd. Dichtung wurde die Rose bald nicht nur Symbol der Liebe im spirituellen Sinne, sondern überhaupt ein

[1]) Plitt, Aus Schellings Leben. I, 285. [2]) Man griff hier auf die katholische Kirche im Mittelalter zurück, die es damals verstand, die Sonderinteressen aller Völker des Abendlandes der einen Idee, „der Befreiung des heiligen Grabes" unterzuordnen. [3]) Hölderlin, Hymne an die Menschheit, 1791. [4]) Schulze, „Die bezauberte Rose", Gedicht in drei Gesängen. [5]) Evang. Matthäi I, 6. [6]) Hohelied, II, 1. – Bechstein, Märchen. „Die Rosenkönigin."

Zeichen für Liebe und Leben. Aus der mhd. Dichtung kommen alle die wundervollen Motive des Rosenlächelns, des Hervorwachsens von Rosen aus dem verblichenen Munde und des Hervorsprießens von Rosen aus dem Blute, welches um der Liebe willen floß.[1]) Dieser Motive bediente sich nicht nur Grün, sondern überhaupt die Dichter der Romantik.

„Der Maler schlang nur dir allein
Ums Haupt den Reif von Rosenblüten;
Das letzte nicht ist's von den Losen.
Zieh' hin und kränze dich mit Rosen!" IV, 94.[2])

Die Idee dieser allgemeinen Menschenliebe war jedoch so weit gesteckt, daß sie feste Umrisse nicht annehmen konnte, sondern sich vor einer Realisierung verflüchtigte. Hieraus folgte der Weltschmerz so vieler Romantiker, Hölderlins, Lenaus (Byrons), die den Konflikt zwischen ihrem hohen Streben und den Zuständen der Welt nicht auszuhalten vermochten. Grün hat außer ganz leisen Anklängen in seinen Jugenddichtungen nichts von diesem Weltschmerze, denn es stand seiner Lebensauffassung gar nicht an, sich derartigen doch immer schwächlichen Klagen über die Unzulänglichkeit der menschlichen Kräfte hinzugeben.

„Es ist ein weichlich feig Gebahren,
Nur stille Frommheit um sich scharen;
Sieh tapfer in des Lasters Auge,
Daß Mut dein Herz zum Kampfe sauge!" IV, 262, 263.

In höchster Begeisterung setzte Grün einmal die Verwirklichung einer allgemeinen Menschenliebe als einen Siegespreis aus, der in langer Zeiten Lauf erkämpft werden muß.

„Sie sahn den Kampf nicht und sein blutig Zeichen,
Sie sehn den Sieg allein und seinen Kranz!" Schutt, III, 343.

Viele Romantiker wandten sich in ihrer Enttäuschung vom Leben ganz ab; Lenau flüchtete in die Wildnis Amerikas und machte in der neuen Welt noch viel bitterere Erfahrungen, Hölderlin (und Byron) glaubten das Ideal ihrer Gedankenwelt in Griechenland zu finden und konnten dort ebenfalls nicht Befriedigung finden. Grün dagegen war es Bedürfnis, dem kämpfenden Leben sofort und

[1]) Vgl. die Abhandlung Uhlands „Liebeslieder".

[2]) Grün verwendete die Rose am schönsten als Symbol des harmonischen Friedens und allgemeinster Menschenliebe im „Schutt, 5, Ostern", III, 344. Vgl. ferner sein Gedicht „Rosenhaidas Untergang", I, 309. Vgl. übrigens den symbolischen Gebrauch der Rose auch bei Schiller, z. B. „Die Kindesmörderin".

an Ort und Stelle zu helfen. Andere Romantiker suchten sich in mystischem Dunkel zu verlieren, da sie dem unverhüllten Leben nicht gegenüberzutreten wagten.

So schreibt Tieck: „Alles was unser Leben schön machen soll, beruht auf einer Schonung, daß wir die liebliche Dämmerung, vermöge welcher alles Edle in sanfter Befriedigung schwebt, nicht zu grell erleuchten." [1])

Und auch Schelling verfiel später mehr und mehr in Mystizismus, der von vornherein in seiner Lehre versteckt lag. Grüns praktischer Sinn bewahrte ihn auch hier, des Guten zu viel zu tun, denn er erkannte, daß es mit dem Heraustreten aus jenem Dunkel ans „Licht" mindestens noch seine Zeit habe. Er wußte auch das helle klare Licht zu schätzen für eine trübe Zeit sozialer Verworrenheit.[2])

Bedeutungsvoll für ihn wurde aber das Anknüpfen Schellings und der Romantiker an das mystische Mittelalter, denn im Rückblick auf die vergangene Größe und Macht des Vaterlandes wurde das nationale Selbstbewußtsein gehoben. Grün schöpfte gerade aus eben diesem letzten Grunde den Stoff zu seinen Dichtungen mit Vorliebe aus der ruhmreichen Vergangenheit der deutschen Geschichte. Man beschäftigte sich mit der mittelalterlichen Kunst und erkannte die Schönheit des nach damaliger Ansicht spezifisch deutschnationalen Baustiles, der Gotik.[3]) Goethe betonte als einer der ersten, besonders in dem Aufsatze über das Straßburger Münster, wie sehr es dem Künstler gelungen sei, die fast überwältigende Kleinarbeit doch harmonisch zusammenzufassen, so daß die erhabene Idee des Ganzen überzeugend zum Ausdruck gebracht ist.[4]) Man wird deutlich erkennen, wie viel Grün Altmeister Goethe zu verdanken hat,[5]) wenn man die herrliche Charakteristik der Baustile mit jenen Ausführungen der Goethischen Aufsätze über deutsche

---

[1]) L. Tiek, „Des Lebens Überfluß". – Plitt, Aus Schellings Leben, II, 119. Brief an Windischmann vom 30. Juni 1807. [2]) Vgl. hierzu den kleinen Aufsatz Heines „Die Romantik", 1820, wo die Verirrungen der romantischen Schule scharf und treffend charakterisiert werden. [3]) Heine, Buch der Lieder. „An H. Str." (Nachdem ich seine Zeitschrift für Erweckung altdeutscher Kunst gelesen.) – Arnim, A. v. Gedichte. „Das Münster zu Straßburg." – Uhland, Gedichte. „Münstersage." [4]) Goethe, Von deutscher Baukunst, 1823; Von deutscher Baukunst, 1772. [5]) „Goethes Heimgang" I, 190. Eines der schönsten, vielleicht das schönste Gedicht, welches beim „Heimgange" des großen Meisters gedichtet wurde.

Baukunst vergleicht. Ich kann hier nur wenige Zeilen aus dieser Charakteristik wiedergeben:

„Willst du ums Beiwerk naschend schwirren,
Wirst dich im Labyrinth verirren;
Doch kann dein Blick das Ganze fassen,
Dann stört dich selbst das Zerrbild nie,
Denn, schmelzend, in die Harmonie
Verschwindet's der granitnen Massen,
Und unabwendbar mußt du lauschen
Des Gottesbaumes seligem Rauschen."
IV, 257, 258.

Der romantischen Schule verdanken wir ferner ein Wiederaufleben der germanischen Philologie.[1]) Diese besorgte neue Hilfsmittel zum Studium der mhd. Periode und machte vergessene literarische Erzeugnisse des Mittelalters der Öffentlichkeit durch Neuausgaben wieder zugänglich. Friedrich von der Hagen schuf sich in seiner Begeisterung für die ältere deutsche Dichtung bleibende Verdienste durch Erschließung von Texten, Modernisierungen und Übersetzungen.[2]) Das Interesse auf dem Gebiete der deutschen Altertumswissenschaft wurde bald in allen ihren Zweigen wach.

Man studierte die altdeutsche Kulturgeschichte, die alten deutschen Rechtsverhältnisse,[3]) was eine kritische Prüfung der modernen Verhältnisse zur Folge hatte. Man zog bald gegen das römische und kanonische Recht zu Felde, welches durch Vermittlung der römisch-katholischen Kirche heimische Gesetze und Rechtsanschauungen verdrängt hatte. Man verlangte Geschworenen-Gerichte,[4]) und im Anschluß an die altdeutschen Schöppen Schöffengerichte,[5]) die durch Aufnahme der Laien in die Rechtsprechung dem Volke wieder seinen Anteil an der Ausübung des Rechts verschaffen sollten. Man betrieb ferner eine Reform des Anwaltstandes;[6]) und wenn man die mittelalterlichen Rechtsverhältnisse auch unhistorisch idealisierte,[7]) so wurde im Ansturm der Begeisterung doch manches Gute und Neue

---

[1]) Vgl. Grüns hohe Anerkennung der geschichtlichen Bedeutung dieser Wissenschaft in seinem Gedichte: „An Jakob Grimm." Neujahr 1838, I, 222.
[2]) Herm. Paul, Grundriß der germanischen Philologie, I, 63. — Fouqué, II. Bd. der Gedichte „Die beiden Hagen". — Ferner vgl. dazu die Nachweise im Kap. über die mhd. Quellen. Studien I, 14. [3]) Jak. Grimm, „Deutsche Rechtsaltertümer". Göttingen, 1828. — „Weistümer", Bd. 1—4. Göttingen, 1840—63. — [4]) Biedermanns deutsche Monatsschriften, 2, 1842. Über öffentliches, mündliches Rechtsverfahren und Geschworenengerichte. S. 20—39. [5]) Mittermaier, Das Volksgericht in Gestalt der Schwur- und Schöffengerichte. Berlin, 1866. [6]) Biedermanns deutsche Monatsschriften, S. 1842. Über die Notwendigkeit einer Reform des Advokatenstandes und die Wichtigkeit desselben für die Verbreitung der Gesetzeskunde und des Rechtsgefühls im Volke. [7]) Vgl. darüber auch die Ausführungen im IV. Kapitel „Die kulturgeschichtlichen Grundlagen". Studien IV, 1, 33.

geschaffen, was alles in Grüns Dichtung einen mehr oder minder leisen Widerhall findet.[1])

Die großen historischen Geschehnisse seit der französischen Revolution hatten die Blicke nach Außen abgezogen, so daß eine innere wohlbegründete Wertschätzung der Dinge oft vergessen worden war. Grün lebte zwar auch wieder in Tagen großer historischer Ereignisse, doch gerade deshalb als ein Mann eigenen Haltes mahnt er seine Mitbürger sich nicht wieder vom Strudel der Zeit mit fortreißen zu lassen.[2]) Zur Veranschaulichung seines Gedankenganges schildert er in der Szene „ein Festspiel“ im herrlichen Bilde des Winters die segensvollen Wirkungen dieser inneren Beschaulichkeit und philosophischen Besonnenheit. Während uns der Sommer zur Tätigkeit hinaus ins Freie lockt, so bannt uns der strenge Winter zu ernster Betrachtung ins Innere der Heimstätten. Er sagt vom Winter:

„Ich (der Winter) bin ein mächtiger
Kerkermeister,
Der ganze Völker in Mauern bannt;
Als Prediger komm' ich dann gesandt,
Der in sich weist die flüchtigen Geister,
Daß die nach außen abgelenkten
Sich in die Tiefen nach innen senkten.“
IV, 192.

Es erscheint mir gerade hier geeignet darauf hinzuweisen, daß die poetische Sprache Grüns nicht willkürlich, sondern das Ergebnis historischer Entwicklung war. Im Verlaufe der Darlegungen dieses Kapitels wird man bemerkt haben, wie bilderreich sich die vielen neuen Ideen einführten, so daß sich bald eine Überschwenglichkeit zeitigte, die Bilder auf Bilder häufte.[3]) Die Übereinstim-

[1]) Er erwähnt z. B. die Schöffen in „eine Bauernhochzeit“, und ferner gedenke man der ganzen Szene „ein Festspiel“, besonders aber der beredten Worte Ottos zur Verteidigung des voreilig und parteiisch verurteilten Winters (IV, 190.) Es sind dies Sachen, die an ihrer Stelle schon im einzelnen besprochen wurden, aber hier in ihrem literarhistorischen Zusammenhange erwähnt werden müssen. [2]) Man gedenke hier des symbolischen Sinnes der Schlußszene „Ein Festspiel“. IV, 194. [3]) Einerseits waren die Bilder von großer Schönheit und Erhabenheit, wie bei Jean Paul (Quintus Fixlein), die Mondfinsternis, der Tod eines Engels, der Mond (eine fantasierende Geschichte), anderseits ließ man sich bei Formung der Bilder arge Geschmacklosigkeiten zuschulden kommen. Eine köstliche Blütenlese findet sich in einem kleinen satirischen Büchlein: Ansichten der Literatur und Kunst unserer Zeit. I. Heft, Deutschland, 1803. Neudruck veranstaltet von der Gesellschaft der Bibliophilen. Weimar, 1903. Diese witzige kleine Studie öffnet dem Forscher einen höchst ergötzlichen Einblick hinter die Kulissen der romantischen Schule.

mung der Bilder Grüns und der Romantiker hat sich bereits durch die Ausführungen weiter oben ergeben.[1]) Es seien auch hier die vielen wunderlichen Wortbildungen und Metaphern der Romantiker erwähnt, die schließlich in dieser Schule als eine Art Terminologie zu feststehendem Gebrauche kamen. Man durchblättere irgend einen der echten Romantiker und man wird erstaunt sein über die Menge solcher Neubildungen, die an gewagter Seltsamkeit Grün oft weit übertreffen, und doch oft nicht sein sprachliches Talent aufweisen. Dies Bedürfnis nach Bildern nahm je mehr zu, je weiter man in die metaphysische Sfäre vordrang, denn wo der menschliche Intellekt zu versagen drohte, mußte man eben das Leben notgedrungen wieder für sich selber sprechen lassen. Schließlich gestand man, um den tiefsten Gefühlen richtigen Ausdruck zu verschaffen, die Unzulänglichkeit der Sprache[2]) offen oder nicht offen ein und wandte sich an die Musik. Man sprach von des Lebens Melodie, hörte wieder Sfärengesang, ganz besonders aber bei dem Gedanken an die dereinstige selige Harmonie suchte man Zuflucht in dem Reich der Töne. Auch bei Grün ist die starke Zuneigung für Musik noch zu verspüren, die auch bei ihm dann auftritt, wenn etwas so recht eigentlich mit dem Gefühle erfaßt werden soll.

„Das Schiff geleitend läuft zur Wette
Entlang die Ufer Glockenklingen,
Die Wellen springen aus dem Bette,
Am Bord zerschellend mit süßem Singen,
Als ob das Schiff auf Tönen gleite,
Daß Wohlklang nur durch Wohlklang schreite:
Die süßeste Musik der Stunde
Tönt unbelauscht von Liebesmunde.“
IV, 251.

Daß eine Zeit, die reich an Bildern und Ideen ist, einen feinen und tiefen Symbolismus entwickelt, ist natürlich. Goethe sagt darüber: „Einem jeden geistreichen Menschen sollte ihr (der Symbolik) hoher Gewinn fühlbar und einsichtlich sein, denn hier bestrebt sich die Darstellung des möglichsten Lakonismus.“ Grün

[1]) Des Bildes der Lerche bediente sich nicht nur die Romantik, sondern fast alles, was nur in Österreich dichtete, so daß Frankl mit Bezug auf die Dichter von dem „lerchenhaften Österreich“ spricht. Frankl-Hochwart, Briefwechsel zwischen Grün und Frankl, S. 143. — Die Lerche findet sich außerdem im Wappen Österreichs! Fugger, Ehrenspiegel Österreichs, Buch II, Kapitel III, S. 173. [2]) Was der große Meister R. Wagner später als das „Unaussprechliche“ zu bezeichnen pflegte. Vgl. vorzügl. gesamm. Schr. u. Dicht. IV, 218, 227; VII, 172.

war ein Geist von so allgemeingültigen, umfassenden Ideen, daß er die künstlerische Notwendigkeit eines solchen Lakonismus wie kein anderer einsah.

„O haltet das Symbol mir wert,
So ihr das Wesen selber ehrt!“ IV, 273.

Fast hinter jedem der Bilder Grüns, selbst hinter unscheinbaren, liegt ein tiefer Sinn verborgen, der dem aufmerksamen Leser ungeahnte Perspektiven eröffnen soll. Jeder Symbolismus kann indessen nur dann verstanden werden, wenn er dem gemeinsamen Leben entlehnt ist oder sein innerer Sinn uns sonstwie nahegelegt worden ist. Die romantische Schule und so auch Grün suchten daher ihre Symbole dem Leben und Weben der Natur zu entnehmen, in der wir uns alle ohne Unterschied ergehen.[1])

Wenn man sich nun zum Schlusse fragt, ob Grün der romantischen oder der politischen Schule zuzurechnen sei, so ist hierauf schwer die richtige Antwort zu geben. In besonderer Hinsicht auf sein Hauptwerk „Den Pfaffen“ gerade und dann auch in Anbetracht seiner Werke „Der letzte Ritter“ und „Schutt“ darf er der politischen Dichtung jedenfalls nicht zugerechnet werden, denn gerade hier sind die Ideen doch so in die Sfäre des Allgemein-Menschlichen emporgehoben, daß ihm gegenüber von einem politischen Dichter füglich nicht mehr gesprochen werden kann. Grün machte eben eine Entwicklung durch und ließ allmählich viele Dichter, unter deren Einfluß er begonnen hatte, hinter sich zurück.[2]) Grün selbst war vornehmlich Mensch, wahrheitsliebend und ehrlich;[3]) und so verklärte er schließlich auch in seiner Dichtung alle Verhältnisse zu einer freien Menschlichkeit und war in dieser Beziehung von den Romantikern, die sich die Schaffung eines edlen Menschentums zur Aufgabe gemacht hatten, der Besten einer.

[1]) Über den Symbolismus, den Grün auch in Übereinstimmung mit einigen Romantikern dem Ritus der katholischen Kirche entlehnte, ist bereits im VI. Kapitel abgehandelt worden. [2]) Vgl. hierzu das V. Kapitel „Die politischen Beziehungen“. [3]) M. Koch hat dementsprechend Grün in seiner Literatur-Geschichte die richtige Stellung schon angewiesen.

VIII. Der sittliche Gehalt und der Zusammenhang von Grüns Dichtung.

Das Kultur- und Geistesleben des Menschen, seine Gesittung hat Grün in seiner Dichtung am meisten angezogen, denn sobald sich seine poetische Schöpfung irgendwie zu einem Höhepunkt erhebt, steht ein Kulturbild in der Mitte. Der innere Wert seines Werkes besteht darin, daß er uns in demselben die Grundbedingungen einer gedeihlichen Kultur-Entwicklung anschaulich vor Augen führt. Als solche gelten ihm „die Freiheit und das Recht!" Mit diesen zwei Worten ist eigentlich das Thema der Dichtung bezeichnet. Er dichtete genau wie Schiller, erfüllt von dem Gedanken, seinem Volke ein Führer zu sein und ihm voranzuleuchten auf dem Wege einer sittlichen Freiheit. Sie hatten beide ein erregbares deutsches Herz, voll Mitleid für die Unterdrückten, voll Glut für alles Große und Schöne und voll sittlicher Scheu vor einer verfrühten unbedachten Tat.[1]) Sie wollten ihre Zeit reif und ihre Mitmenschen damit wahrhaft glücklich machen. Diese Absicht war ihre Leidenschaft, sie war der Kern ihrer Reflexion und überhaupt der Beweggrund ihrer Kunst. Das, was sie mit ihrer Dichtung wollten, hat Grün am besten eigentlich selbst ausgesprochen, denn was er in dem folgenden Zitat über Schiller sagt, gilt auch für seine eigene Person.

„Was er gedichtet und was er gelebt,
Was ihn so groß, unsterblich ihn gemacht,
Ein fruchtbar Eigen sei es dieses Volks:
Der strenge Sinn für Sitte, Wahrheit, Recht,
Der klare Blick für das, was schön und gut,
Der Hochgedanke: Freiheit, Vaterland,
Der Glaube an ein edles Menschentum,
Des Geistes ewig frische Jugendkraft,
Und eins zumeist: das ganze deutsche Herz." II, 90.[2])

Um nun ein Verständnis für die Segnungen der sittlichen Freiheit bei den verschiedenen Ständen des Volkes anzubahnen und letztere gleichzeitig zu einem vertrauensvollen sozialen Verhältnis untereinander zu erziehen, baute Grün seine Dichtung in drei Teilen auf.

In dem ersten behandelt der Dichter das Verhältnis des Volkes zum Adel, indem er als dessen Vertreter den ritterlichen Sänger Nithart im Ver-

---

[1]) Vgl. dazu Palleske, Schillers Leben, 1863, I, 112, 113. [2]) Prolog zu der für den Schillerdenkmalfonds in Wien veranstalteten Akademie. Februar, 1869.

kehr mit dem Volke zeigt. Zur Erläuterung eines gedeihlichen Verhältnisses werden von Grün mancherlei schöne Bilder eingeführt. Wie die Blume des Getreides Schmuck abgibt, so stellt uns Grün den ritterlichen Nithart mit seinen Liedern als des Volkes schönste Zierde dar. Wie die Lerche als des Saatfeldes Seele zum Himmel emporsteigt, so soll sich das Dichterlied aus dem Volke emporschwingen, um dem großen Schöpfer „Dank, Klag' und Bitte“ vorzutragen. Mit Herder nennt er das Herz des Volkes „die Heimat des lebenskräftigen Liedes, das große Liederbuch“, welches der echte Sänger nur aufzuschlagen und zu lesen braucht, um recht und wahrhaft schön zu dichten.

Er weiß seine dichterischen Absichten recht dramatisch vorzutragen, indem er jenes ideale Bild einer Harmonie zwischen Sänger und Volk durch den Streit „über das erste Veilchen“ gestört sein läßt, wodurch er gleich zu Anfang einen Konflikt heraufbeschwört. Den Höhepunkt erreicht dieser Konflikt in der Szene „List gegen List“, wo der Zwist zu persönlicher Gehässigkeit ausartet. In „Ein Pilger“ wird darauf die Versöhnung wieder angebahnt, denn

„Herrn Nithart aber überkam
Friedfertig Sinnen wundersam.“ IV, 138.

Mit jeder Szene werden wir nun dem Austrag des Konfliktes näher geführt, bis im Angesicht des Todes, im Ansehen der menschlichen Nichtigkeit und in Gedanken an die Ewigkeit sich der Konflikt löst.

Der mittlere Teil „Otto“ ist der bedeutsamste der ganzen Dichtung und hat zunächst eine Darstellung des Verhältnisses des Fürsten zu seinem Volke als Inhalt. Grün leitet die dichterische Entwicklung in „Die Sendung“ ein, wo Herzog Otto von seinem Bruder zur Belehnung aus Bauers Hand in das Land geschickt wird. Diese Belehnung ist nämlich nur der äußere Grund seiner Wanderschaft; der wichtigere, innere Grund ist, daß der Dichter Gelegenheit gewinnt, „Fürst und Volk“ in innige Beziehungen zu bringen. Der Herzog zieht durchs Land und muß erfahren, je höher im ewigen Eise seine Untertanen wohnen, und je weiter sie sich vom Einflusse menschlicher Gewalt entfernen, desto treuer, edler und freimütiger erweisen sie sich. Dies wird in schöner dichterischer Steigerung durchgeführt und erreicht seinen Höhepunkt in der Szene „Urmenschen“, wo der persönliche Edelmut den gesellschaftlichen Vertrag von Gesetz und Sitte entbehrlich erscheinen läßt. Nach dieser tiefen und überraschenden Erfahrung setzt sich die Läuterung des Fürsten ins Werk, die in der herrlichen Szene „Alpengeister“ mit seltener dichterischer Kraft vorgenommen wird. Als der Fürst dann wieder auf Talesstegen zieht, durchschaut er mit klarem Auge das niedrige Machwerk jener „Bauernhochzeit“, wo die Braut nicht aus Liebe, sondern aus unlauteren Gründen vergeben werden soll. Herzog Otto schreitet ein und handelt jetzt als echter Fürst zum Segen seines Landes.

Der Schwerpunkt des mittleren Teiles liegt aber in seiner zusammenfassenden Bedeutung für die ganze Dichtung, insofern als Grün uns in den beiden Schlußabschnitten und besonders in „Herzogstuhl und Fürstenstein“ ein Recht zeigt, das dem Volke eine

wahrhaft freiheitliche Gesetzgebung gewährleisten kann. Er versteht dabei unter Freiheit ein Staatswesen, das jedem Untertanen seine Rechte verbürgt, damit er ungehindert seinen Pflichten zum Wohle der Allgemeinheit nachgehen könne. Es ist daher die Aufgabe jedes einzelnen und aller Stände für die Herbeiführung einer solchen sittlichen Freiheit begeistert zu wirken und gerade der Fürst soll ihr vornehmster Hüter sein. Es ist daher durchaus folgerichtig, wenn Grün eine sittliche Freiheit[1]) durch eine Revolution nicht erreicht sieht, da sie die Vernichtung eines Teiles der staatlichen Gemeinde anstrebt. Diese Auffassung einer wahrhaft beglückenden Staatskunst, des Zusammengehens von Freiheit und Gesetz, von Rechten und Pflichten ist vor allen Dingen auch die Uhlandsche und die schwäbische überhaupt gewesen. Dem folgenden Zitate liegt der erhabene Gedanke einer maßvollen, sittlichen Freiheit zugrunde.

„Ich lieb' im Wein die Freudenglut,
Ich lieb' im Kelch die treue Hut,
Das schöne Maß dem wilden Strahl;
Mir gilt nur Wein und Kelch beisammen,
Im goldnen Hort die goldnen Flammen!
Mich mahnt's an ein befriedet Land,
Von mildem Kronenreif umspannt.“
IV, 305.

Gesetz muß sein um der Ordnung willen, doch eine Fassung desselben, in welcher es dem Volke möglich ist, seine Freiheit gegen Übergriffe zu wahren. Es wird uns in der Dichtung im Anschluß an die alte Überlieferung eine Verfassung geschildert, in welcher der Fürst sein Land aus Volkes Hand zum Lehn erhält und in schöner Einigkeit stehen Bauern und Ritter um des neuen Fürsten Tron. Der Dichter will uns hier zeigen, daß ein sittliches Verhältnis der Stände zu gemeinsamer, ungestörter Kulturarbeit recht wohl möglich ist. Was in der ganzen Dichtung und besonders in dem Abschnitt „Zwei Träumer“ angeregt wurde, nämlich die Notwendigkeit freiheitlicher Gesetze: es gewinnt Gestalt in dem Abschnitt „Herzogstuhl und Fürstenstein“ und klingt erst im dritten Teile der Dichtung mit allen seinen segensreichen Folgen aus. Wir sehen, wie sich dort im Weinberg unter dem Schutze des Fürsten alles zu feierlicher und doch fröhlicher und fruchtbarer Tätigkeit zusammen findet.

Der Inhalt des dritten Teiles ist nicht eigentlich oder besser nicht nur das Verhältnis von „Priester und Volk“, obgleich auch hierauf in der „Kirch-

[1]) Darauf, daß es Grün mit seinen Ideen von Freiheit sittlicher Ernst ·, hat auch M. Koch in seiner Literatur-Geschichte gebührend hingewiesen.

weihe" und Fahnenweihe" des Näheren eingegangen wird. Wigand ist, wie Nithart, Ritter und Sänger, nicht nur Priester, sondern ganz besonders auch Lebensweiser, welcher es sich zur Aufgabe gemacht hat, die sittlichen und ewigen Ziele der Menschheit zu bestimmen. Der Priester muß die Familie begründen und die Ehe weihen und gleich in der ersten Szene „Donaufahrt" treffen wir ihn in ernsten Gedanken an das Paar, für dessen Glück er auch fernerhin Sorge tragen soll. Der Philosoph und Priester hat viel gegrübelt und oft kann er sich des Zweifels nicht erwehren, der in dunkeln „Nachtgedanken" sich bei ihm Eingang verschafft. Er ist Hüter des Glaubens [1]) und gerade als solcher erfährt er, daß schließlich doch nur eines die richtige Zuversicht erhalten kann. Tätigkeit ist die Lösung des Problems! Wenn wir auch über die alltäglichen Verrichtungen und ihren Gewinn nicht wie der Zinsmeister das Höhere vergessen sollen, so sollen wir doch alle im Schweiße unseres Angesichtes arbeiten, was den Pfaffen wie eine Offenbarung ergreift. In der Szene „Ein Sterbender" mußte es nochmals ein Verblendeter erfahren, daß das Leben mit elementarer Gewalt jeden zu Boden wirft, der sich der freien Entfaltung der Lebenskräfte entgegenstellen will. In dem „Winzerfeste" drängt sich aber dann alles zur Ernte im Weinberg des Landesherrn und es entwickelt sich hier ein Bild heiterster emsigster Geschäftigkeit. Es ist eine solche Übermenge an Frucht, daß der Herzog an seinen eigenen Leuten nicht genug hat, um den Traubensegen einzuernten. Unter dem lächelnden Auge des Fürsten, als des Wahrers von Recht und Pflicht, gibt es kein Widerstreben. Der dicke Prior kriegt von Wigand die schwerste Bütte zu schleppen; und als der lüsterne Frater mit müßigem Gebahren an sein Evchen denkt, klatscht der frohe Priester in die Hände, so daß jener sich jäh ermannt und weiter tanzt.

Doch die Tätigkeit muß eben „frei" sein, wenn anders ein edler Wein von Klarheit und Milde erzeugt werden soll und um der Freiheit willen ruft uns Grün mit den letzten Worten seiner Dichtung zu:

„Es werde Recht!"

Drei Charaktere sind vornehmlich die Träger der Dichtung und ihres sittlichen Gehaltes, Nithart, Otto und Wigand, doch werde ich auch auf den Engelmars ein wenig eingehen müssen. Es liegt in der lyrischen Art des Dichters, daß er uns anstatt wirklicher Charaktere vielmehr Typen geschaffen hat. Bei der Beurteilung der Charaktere der drei Helden der Dichtung dürfen wir demnach weniger nach ihrer eigenen psychologischen Entwicklung fragen, da es dem Dichter vornehmlich um Behandlung von Klassenfragen zu tun war.

Nithart, der schalkhafte Bauernfeind, der Sänger und Ritter, bewegt sich am lebendigsten vor unseren Augen und gewinnt in der Erinnerung am meisten an fester Gestalt, weil der Dichter ihn am deutlichsten mit Lokalfarben ausgestattet hat. Er hat einen Federhut auf dem Haupte, trägt eine Leier am schienenbewehrten Arme und hat ein lockeres Schwert zur Seite.

[1]) Vgl. hierzu die Ausführungen in dem Kapitel über die religiösen Ansichten.

Er weist die für seinen Stand charakteristische Keckheit auf, die ihn schnell handeln und erst nachher überlegen läßt. Er hat den Bauern gegenüber ein herausforderndes Auftreten, doch, obgleich er sie überall hänselt, kann er ihrer kernigen Art doch eine gewisse liebevolle Achtung nicht versagen. Er bewegt sich gern unter diesen naiven Kindern der Natur, die mit ihm eine Urwüchsigkeit gemein haben, die den heimatlichen Wäldern und Feldern entsprossen ist. Er singt wie sie aus frischem, frohen Herzen, so daß uns seine schließliche Aussöhnung mit den Bauern recht glaubwürdig erscheint.

Der Bauer Engelmar ist vom Dichter mit all' der Eckigkeit und robusten Stärke eines unbeholfenen Naturkindes ausgestattet. Nach der Beschreibung Grüns ist er seinem Äußeren nach ein bereits ergrauter, wohlbeleibter Bauer, der einen Gugelhut auf dem Haupte und einen Degen an der Seite trägt. „Sein herber Geist ist ein Gemenge von frischer Schalkheit und herber Strenge." Sein Typus weist alle die charakteristischen geistigen Eigenschaften des Landvolkes auf, die geradezu einander zu widersprechen scheinen. Er ist gutmütig, jähzornig, eitel, pfiffig und dumm zugleich. Engelmar ist ein roher Kumpan, wie alle Bauern, was in symbolischer Weise durch seinen Stelzfuß, das zweifelhafte Triumphstück einer wüsten Prügelei ausgedrückt werden soll, doch ist er nicht roh von Herzen, sondern weil er verfeinerte Art nicht kennt.

„Totschlagen? ei, das wäre nicht fein,
Und sonst fällt ihnen (den Bauern) nichts Andres ein." IV, 134.

Es ist diesem biederen Bauern sogar ein gewisser Edelmut eigen, von dem er uns bei der Versöhnung ein bewunderungswürdiges Beispiel ablegt. Die kindlich warmblütigen Gemüter der Bauern sind eben schnell eingenommen und flackern auf wie das Element des Feuers, mag es nun zum Guten oder Bösen, zur Roheit oder zum Edelmute sein!

Der Herzog Otto ist ein für Eindrücke aller Art äußerst empfänglicher Charakter, der zu einer sinnenden Lebensauffassung hinneigt. Die Welt ist ihm ein großes Rätsel, dessen Lösung ihm nicht gelingen will. Der Herzog läßt sich von Nithart und ganz besonders von Wigand moralisch führen, bis er sich in einer Anwandlung von Laune und Eigensinn von dem Priester auf kurze Zeit lossagt, ohne ihn jedoch wirklich entbehren zu können. Schon aus der Beichte geht der Wankelmut des Fürsten hervor, der es bald mit dem Papste und bald mit dem Kaiser hält. Ein so leicht beeinflußter Charakter ist vorzüglich geeignet, ein feines und weitverzweigtes Bild einer Zeit und der Verhältnisse eines Standes zu reflektieren.

Ein Fürst ist der Versuchung in höherem Maße ausgesetzt als sonst ein Sterblicher, wie z. B. aus der Szene zwischen Otto und der Gattin des Nithart überzeugend hervorgeht. Ein schwacher Charakter, der wohl das Gute will, aber nicht festhalten kann, ist daher gerade bei einem Fürsten doppelt verderblich. Aus diesem Mißverhältnis zwischen Wollen und Können ergibt sich auch Ottos eigenartiger finsterer Schwermut, der in seiner Neigung für die Schelmerei des Schalkes Nithart nach einer vorübergehenden ösung und Zerstreuung sucht. Der Herzog ist der dichterische Beweis für

die Notwendigkeit eines fest und frei gegründeten Rechtes, welches das Volk vor fürstlicher Torheit und Schwäche schützt.

Wigand ist in erster Linie der sittliche Träger der Dichtung, wie Grün so schön sagt: „Der Freund der Blumen und des Lichtes." Er ist der einzige psychologisch durchgeführte Charakter in der Dichtung und wir verfolgen sein Seelenleben bis in seine geheimsten Gefühle. Wie oft treffen wir diesen Pfaffen sinnend an, um die ernstesten sittlichen Probleme mit seinem heiteren Mute zu lösen! Er ist der lächelnde Philosoph, der sittliche Führer des Volkes und der Beichtvater und Berater des Fürsten. Die tiefsten Gedanken über die versöhnliche und milde Weltauffassung, die selbst dem bitteren Tode ein sanftes Lächeln abringt, liegen in seiner Brust verschlossen. Sein Gefühl ist am wärmsten und sein Gemüt so stark! Nur ein einziges Mal entschlüpft Wigand ein Wort bitterer Ironie:

Spricht Wigand bitter: „Auf allen Wegen
Der Fürstenreise welch' ein Segen!" IV, 209.

Das, was aber so unwiderstehlich anziehend in diesem Charakter ist und uns ihn lieb und wert macht, ist seine entschiedene Lebensbejahung. Er ist es ganz besonders, der seine Mitmenschen zusammenzuscharen weiß, um mit vereinten Kräften dem Guten zum Siege zu verhelfen, was erst wahrhaft glücklich macht. Die Lösung des Problems findet dieser sympatische Denker daher in heiterer Tätigkeit, die von Grün im Schlußabschnitt seiner Dichtung mit so viel Humor und Glück inszeniert wird. Der Pfaff selbst bildet hier den Mittelpunkt der Gruppe, und eine milde Glorie umquillt seine edle Gestalt. Es heißt da von ihm:

„Da klatscht er lustig in die Hände,
Und Flöten tönen, Horn und Geigen!
Das fährt den Mönchen in die Zehen,
Bis sie im Takt erst leise gehen,
Dann, fester tretend, sanft sich drehen."
IV, 299.

Im ersten Teile des Epos weiht der Priester den Fürsten zum Schirmer des Friedens, im zweiten Teile segnet er ihn zu jener Reise, die seinem Herrn des Volkes Herz erschließt.

„— — — — Ich will dich segnen
Und rufen Glück und Heil zur Reise!" IV, 169.

Im dritten Teile vollendet sich das Werk des Pfaffen und wir erkennen dessen praktischen Segen. Die Dichtung ist um ihrer sittlichen Elemente willen vorhanden und ist deshalb ganz selbstverständlich nach ihrem vorzüglichsten sittlichen Träger benannt worden.

IX. Der dichterische Stil, Form und Einteilung von Grüns Dichtung.

Grün dichtete in einem episch-lyrischen Stile. Er hat es meisterhaft verstanden, zwei Dichtungsgattungen mit Gleichmäßigkeit und Innigkeit zu verschmelzen und muß sicher als einer der be-

deutendsten Vertreter des genannten Stiles bezeichnet werden. Er ist zunächst Epiker, denn er schildert dem weiteren Leben entnommene Verhältnisse, über welche er sich dann gleichzeitig in lyrischen Betrachtungen ergeht. Der epische Stoff fesselt und erwärmt uns durch die lyrische Zutat umsomehr, als sich darin die Persönlichkeit des Dichters zu dem ersteren in ein persönliches Verhältnis setzt. Es weht beständig der Lebensodem Grüns durch seine Poesie und beseelt den Stoff.

Die Lyrik besteht bei ihm zumeist in allerhand Reflexionen, für deren Verwendung in der Poesie er an Schiller[1]) einen Vorgänger hatte. Er reflektiert gern über philosophische Ansichten und vielfach auch über geistige und praktische Bestrebungen seiner Zeit, vornehmlich sozialer oder politischer Art. Er lebte ja in einer revolutionären Zeit, die nach neuen Werten rang, so daß er sich auch als Dichter verpflichtet fühlte, mit seiner Gedankenarbeit dazu Stellung zu nehmen. Seine Ideen veranschaulicht er dabei durch einen überaus großen Reichtum an Bildern. Er zieht anmutige und glänzende Bilder den häßlichen und dunklen bei weitem vor, obgleich er vor dem letzteren bei Gelegenheit durchaus nicht zurückscheut. Seine Bilder sind lebendig, werden mit überraschenden Wendungen eingeführt und sind oft von entzückender Schönheit und Erhabenheit. Ich führe zum Belege an:

„Wie vom Beginn zum Weltenende
Der Himmel eins und ewig bleibt,
Ob auch die Zeit darüber treibt
Gewölk und Dünste, Nacht und Brände;
Wie eins und ewig bleibt die Erde,
Fest ruhend in granitner Veste,
Ob sie auch wechselt Frucht und Herde,
Jahreszeiten und viel bunte Gäste;
Wie eins und ewig bleibt das Meer
Im wallenden Korallenbette,
In Ebb' und Springflut, Sturm und Glätte,
Von Flotten oder Trümmern schwer.
So bleibt auch eins und ungeschwächt
Ein ewig Gutes, ewig Wahres," usw.
IV, 309.

Das einzelne Bild ist fein und geistreich durchdacht, deckt sich fast immer mit dem Gedanken und ist ein in sich klar abgeschlossenes Ganze. Der Dichter deutet die Bilder oft oder gibt doch Hinweise zu ihrer Deutung, indem er hierbei Gelegenheit nimmt, erzieherisch veredelnd auf seine Leser einzuwirken. Es mischen sich auf diese Weise didaktische Elemente in seine Poesie ein, die besonders im

[1]) Vgl. hierzu VII. Kapitel V; 4, S. 8.

zweiten Teile „Otto" der Dichtung stärker vertreten sind. Seine Bilder haben oft glühende Farben und sind überhaupt mit großer Fantasie ausgestattet. Er läßt sich zuweilen, doch sehr selten, zu etwas gewagten Bildern hinreißen, wenn er z. B. das Flackern des Lichtes mit einem stillen Lippenbewegen vergleicht.[1]) Eine kleine Anzahl von Bildern sind intimen Zeitverhältnissen entlehnt, so daß sie dadurch schwer verständlich oder dem eingehenden Studium erst zugänglich werden. Die Anzahl dieser Bilder ist jedoch verschwindend klein und ihre Notwendigkeit historisch sofort verständlich, wenn man an die Zensurverhältnisse denkt. Es war die einzige Möglichkeit, den damaligen Machthabern verkappte Wahrheiten zu sagen, da jedes offene Eintreten für die Ideen und Bestrebungen der Zeit rigoros verhindert wurde. Ich glaube, Grün selbst hätte die Beibehaltung solcher Bilder als ein notwendiges Übel bezeichnet.

Der Dichter wird oft von einer Idee erfaßt, deren Vielseitigkeit und innerer Reichtum immer neue Bilder vor seinem seelischen Auge aufsteigen läßt. Es gelingt ihm bei dieser geradezu unerschöpflichen Fähigkeit neue schön empfundene und passende Bilder zu finden, die verschiedenen Vorzüge seines Gedankens ungemein einleuchtend zu schildern. Es erinnert diese Art an die beste orientalische Poesie, die ebenfalls durch den erstaunlichen Wechsel ihrer Bilder alle Vorstellungen eines Gedankens zu erschöpfen vermag. Pröll sagt hierüber: „Er umrankt seine Verse mit einer Fülle eigenartiger Bilder, welche die Norddeutschen meist als eine Verschwendung erklären, die jedoch den sinnenfreudigen Anlagen des deutsch-österreichischen Stammes entspricht, über dessen Haupt schon der Hauch des Südens streift." Die verschiedenen Bilder sind durchaus nicht lose aneinander gereiht, sondern stehen durch den inneren Zusammenhang der zugrunde liegenden Idee zueinander in Beziehung. Zeitweise läßt sich mit jedem neuen Bilde eine Steigerung des Gedankeninhalts erkennen, so daß das eine Bild organisch aus dem anderen entsteht. Dies ist z. B. im „Kelterspruch" der Fall, als Nithart, Abt Rudwin, der Herzog und dann Wigand jeder in seiner Weise den Wein anpreisen. Ferner in folgenden Zeilen:

„Vernehmbar spricht zu ihm (Wigand) der Baum:
Ich steige hoch empor im Licht
Und beug' und biege mich doch nicht!
Ein Vogel schwingt sich durch den Raum:

[1]) Gesamm. W. IV, 137.

Ich steige höher noch und sang
Doch frei heraus, wie's Herz mir klang!
Die Wolke zieht mit goldnem Saum:
Ich steig' am höchsten, ging mein Flug
Auch graden Weg und freien Zug!"
IV, 166, 167.

Wir ersehen schon aus den wenigen angeführten Zitaten, daß Grün seine Bilder mit Vorliebe aus dem Reiche der Natur entlehnte.[1]) Er wird niemals von der Natur an sich angezogen, so daß wir in naiver Schilderung ein rein objektives Bild von ihr erhalten, sondern er setzt sie irgendwie zum Menschen in Beziehung, so daß seine Dichtungsweise eine sentimentalische genannt werden muß. Er versteht es dabei vorzüglich, die ganze Mannigfaltigkeit der Natur für seine Zwecke sich nutzbar zu machen, worauf überhaupt ein großer Teil seiner dichterischen Kraft beruht.

Der Frühling ist ihm der Repräsentant der Freiheit, der das Veilchen als Gesandten voraussendet. Er tritt unter die Linde und lauscht ihrem „bedeutsamen" Rauschen. Er schweift im Lenz und Sommer durch lichtgrüne Matten, erfreut sich der Maiglöcklein und der Rosen, der Blumen aller Art, aber beneidet sie zugleich „um ihren Platz am Herzen der Liebfraue". Die Lerche steigt aus den goldenen Saatenfeldern empor und schmettert ihr „vielsagendes Lied". „Schwermütig" ergeht sich der Dichter auf dunklen Waldesbahnen und horcht auf des Waldes Sang und Klang. Er erklimmt mit der Gemse die Alpen, sieht das ewige Eis ragen und den „liebentbrannten" Gletscherbach hinunterspringen.

Um seine einzelnen Gedanken schärfer hervortreten zu lassen, liebt es Grün, Antithesen[2]) aufzustellen, wie z. B. folgende:

1. „Da jauchzt der Abt: O, Fest zu zwei'n!
Wir tafeln heut im Grün, im Frei'n!"
2. „Den Freund ein Frösteln überlief,
Er hüllte sich in den Mantel tief."
IV, 131.

1. „Zu Kampflust weckt der Rittersaal,
2. Zu Frieden stimmt dies Arsenal."
IV, 135.

1. „Die Liebe säuselt in deinen Blättern,
2. Der Haß entlädt sich in deinen Wettern!"
IV, 140.

1. „Bist du der Schmerz, bist du die Nacht?
2. Bist du die Freude, bist du das Tagen?"
IV, 271.

1. „Klopf' auf den Ton, in Staub wird er fallen,
2. Schlag' den Achat, und Funken wallen!" IV, 91.

Wenn er den augenblicklichen „Frieden" der Bauernhütte

[1]) In anderem Zusammenhange vgl. die Ausführungen hierüber im VII. Kapitel. [2]) Zur historischen Beurteilung dieses Gebrauches vgl. VII. Kapitel, S. 451.

recht eindrücklich schildern will, so vergleicht er alle die Ackergerätschaften mit „kriegerischen" Instrumenten. Es heißt da:

„Bei jedem Mahl die Schüssel reich
Ist ein im Kampf ersiegter Schild,
Und jedes Kännlein Weines gilt
Dem Helm, gefüllt mit Golde, gleich."
IV, 135.

Seine tiefsten Gedanken drückt Grün symbolisch aus und alle Handlungen, auf welche sich das Gedicht aufbaut, müssen vor allen Dingen in diesem Sinne verstanden werden. Bormann hat sich in seiner Broschüre und seiner Abhandlung eingehend gerade mit dem Symbolismus im „Pfaffen vom Kahlenberg" beschäftigt.[1]) Ich habe bei den Quellen-Nachweisen für die einzelnen in der Dichtung verwerteten Anekdoten auf deren Symbolismus hingewiesen, dessen tiefer sittlicher Gehalt dieselben auch untereinander verbindet. Wenn man die tiefe Symbolik nicht beachten wollte, so könnte man den künstlerischen Zusammenhang des Gedichtes nicht verstehen.

Alle bisher erwähnten Züge Grünscher Poesie verleihen ihr einen ernsten Charakter. In Betrachtung des wundervollen Humors, mit welchem der Dichter seinen Stil würzt, lernen wir indessen einen Schalk kennen, der Leichtigkeit und Anmut in seine Poesie hineinträgt. Grün ist zunächst Humorist, wenigstens in seinem „Pfaff vom Kahlenberg"; er pflegt den Humor dabei in jener reinen Weise, die den Spott niemals gegen den einzelnen, sondern gegen die Unbrauchbarkeit oder Tollheit des ganzen Systems richtet. In diesem schönen Sinne ist seine ganze Dichtung eine sinnige Humoreske, indem sie uns mit mildem, lächelnden Ernste unser gutes und schönes Wollen und die lächerliche Schwachheit unseres Tuns und Treibens, unseres Könnens vorführt.[2]) Ein feiner erhabener Humor durchzieht die Szene „Alpengeister", wenn z. B. dem stolzen Herzog plötzlich seine ganze menschliche Nichtigkeit der großartigen Alpenwelt gegenüber zum Bewußtsein kommt.

„O, groß Gefühl: Dies Land ist mein!
O, Stolz, der Alpen Fürst zu sein!
Was scholl da wie ein Lachen?" usw. IV, 205.

[1]) Bormann, A. Grün und sein Pfaff vom Kahlenberg, Leipzig, 1877. — Elberfelder Zeit., Jan. 1880. Nr. 2, 5, 6, 7. — Vgl. ferner die Schlußbemerkungen im VII. Kapitel. [2]) Als weitere treffliche Beispiele für den Humor Grüns seien ferner angeführt: „Der treue Gefährte", „Des Zechers Grab", „Zwei Hähne" u. a. I, 91, 131, 238. — M. Koch nennt die Dichtung vom Pfaffen in seiner Lit.-Gesch. kurz und treffend ein „humorvolles Epos".

Ein derberer Humor tritt uns in dem ersten Teile der Dichtung entgegen, wenn die Bauern z. B. die Lehren des Schalkes Nithart buchstäblich nehmen und sie dann nach ihrer bäuerischen Art ausführen.[1]) Es wirkt ungemein komisch, wenn die Bauern aus ihrer angenommenen großen Rolle wieder in ihre kleinlichen Zänkereien, Tagesbedürfnisse und Kalamitäten zurückfallen. Ein Bild köstlicher Komik ist der selbstzufriedene, dicke Prior in seiner Treuen Mitten, der auf seinem unklösterlich wiehernden Hengste dreimal den Bügel verliert.

Des Dichters Witz ist immer fein, doch wirkt er in den beiden Rätseln im „Herzogstuhl und Fürstenstein" nicht recht, weil die Ähnlichkeit im ersten Falle etwas gesucht und im zweiten Falle der Kontrast der Vorstellungen im Streit der Stände zu finden ist, also an Tagesfragen geknüpft ist, so daß er nicht schlagend genug trifft. Übrigens haben beide Rätsel noch ihren symbolischen Sinn und ferner muß erwähnt werden, daß des Dichters „Nibelungen im Frack" vom besten Witze geradezu sprudeln.

Grün läßt sich seltener zu der weniger edlen Satire herbei, doch weiß er in dem Abschnitt „Zwei Träumer" das heuchlerische Gebahren des ordenbehangenen Regierungsvertreters zu geißeln.[2]) Übrigens will er auch hier wieder weniger gerade die Person dieses Mannes als überhaupt öffentliche Mißstände des Parlamentarismus an den Pranger stellen. Obgleich die Verkehrtheiten dieser Landstände und besonders ihrer Vertreter offenherzig genug verspottet sind, so muß man die Satire Grüns hier und sonst doch immerhin noch als gutmütig und milde bezeichnen, wie dies seinem im allgemeinen liebevollen Wesen durchaus entsprach.

Alle diese Betrachtungen der Grünschen Muse lassen einen Stil erkennen, der gerade diesem Dichter eigentümlich ist und beim Erscheinen der „Spaziergänge" den verkappten Ritter lediglich durch die stilistische Eigenart an Deinhardstein verriet. Man nahm nämlich damals als gewiß an, daß „der letzte Ritter" den Grafen Auersperg zum Verfasser habe und so schloß Deinhardstein für die spürende Zensur aus kritischen Gründen folgerichtig: „Wenn der

---

[1]) Die im „einzelnen Falle" enthaltene Komik und Satire ist im Kapitel über die mhd. Quellen behandelt worden. [2]) Zur näheren Erklärung vgl. die Ausführungen im Kapitel über die politischen Beziehungen, IV, 1, S. 483.

letzte Ritter vom Grafen Auersperg verfaßt ist, so sind es die „Spaziergänge."[1])

Der Dichter gebrauchte die deutsche Sprache und arbeitete an ihr eingedenk der Worte Goethes: „Der geistreiche Mensch knetet seinen Wortstoff, ohne sich zu bekümmern, aus was für Elementen er bestehe; der geistlose hat gut rein sprechen, da er nichts zu sagen hat."[2]) Grün war in der Tat ungeheuer talentvoll für das, was er sagen wollte, einen treffenden und schönen Ausdruck zu finden oder zu schaffen. Die Worte, welche er bildete, sind stets voll poetischer Gedanken und reich im Klang, doch gerade dadurch zeitweise etwas zu schwer. Er verwandte, wie auch Goethe und andere, viel den Apostrof,[3]) um seiner Sprache durch den Ausfall der dünnklingenden Vokale einen volleren Klang zu geben. Oft mußte dadurch auch der Fluß der Sprache an Leichtigkeit gewinnen. Gegen das Verschwinden des Konjunktivs aus der Sprache sträubt sich der Dichter. Dieser Modus ist ihm geeignet, feine Gedankenschattierungen auszudrücken, die sonst nur mühsam und langatmig wiedergegeben werden können. Sein Konjunktiv erscheint, weil er uns ungewohnt geworden ist, oft kühn in der Anwendung, doch ist er stets klar gedacht.

Er behandelt die Sprache mit Achtung vor ihren eigenen Lebenselementen und Gesetzen, doch bleibt sie ihm Mittel zum Ausdruck seiner persönlichen Gedanken. Seine Sprache hat also neben der formellen eine innere Bedeutsamkeit, die uns anregt, begeistert und erhebt. Sie ist nicht weich, nicht einschmeichelnd, doch stets edel. Oft ist sie von geharnischter Kürze und trifft mit schneidender Klarheit und Wahrheit, wie dies z. B. in dem ehernen Freiheitslied an die Berge[4]) der Fall ist oder noch überzeugender in folgenden Zeilen hervortritt:

„Die Seele warm,
Das Auge klar,
Die Lippe wahr,
Von Stahl der Arm;
Fürs andere sorgen
Dein Heut, dein Morgen."

Veranda II, 158.

Oft ist die Sprache des Dichters von hoheitsvoller gemessener Anmut und oft von einem dithyrambischen Schwung, der hin-

---

[1]) Leipz. illustr. Zeit., 1863, I, 352a. [2]) Goethe, Deutsche Sprache, 1817. – Vgl. ferner dazu die Bemerkungen Kapitel VII, 461. [3]) Vgl. z. B. „Die Widmung". [4]) Gesamm. W. IV, 207, 208.

reißend ist. Man erinnere sich besonders der Verse des Sommers in „Ein Festspiel."

Grün wandte in seiner Dichtung ein freies Versmaß an, ungefähr wie Goethe in seinem Faust; bei weitem vorherrschend ist das jambische Versmaß. Die Widmung allein ist durchgängig in vierfüßigen Jamben geschrieben, doch gestattet sich der Dichter auch hier unter Umständen eine kleine Freiheit, wie aus folgendem Verse hervorgeht:

„— — — Ihr,
Die Beide wob, senkten sich Beide." IV, 81.

Die eingeschobenen Lieder sind zum Teil, nicht alle, in einem fester gefügten, vierfüßigen jambischen Versmaß gedichtet, doch sind auch hier reichlich Anapäste eingeflochten, was ihren Rytmus leichter und gefälliger macht.

Die Dichtung ist in sehr verschieden langen Absätzen geschrieben, während die eingeschobenen Lieder Strofen von gleicher Länge aufweisen. Es wird in letzterem Falle entweder die vier- oder die zweizeilige, sogenannte Zwillingsstrofe verwendet. Diese Zwillingsstrofe, die Heine z. B. in seinem Gedichte „Belsazar" benutzte, ist von Grün mit sichtlicher Vorliebe angewandt worden, einmal da sie eine antithetische Gegenüberstellung der beiden Zeilen noch deutlicher hervortreten läßt und zum andern, weil Lieder, die zu ländlichem Spiel und Tanz gesungen werden sollen, eine möglichst kurze Strofenform lieben.[1])

Die Reimbehandlung in der Dichtung ist ebenfalls eine freie und läßt durchaus keine Schematisierung zu, doch ist der Reim durch das ganze Werk hindurch verwandt worden. In den Liedern sind die Zwillingsstrofen durch Endreim miteinander verbunden, während die vierzeiligen Strofen folgende Schemata im Endreim aufweisen:

1.	2.	3.
a	a	a
b	a	b
b	b	a
a[2])	a[3])	b[4])

[1]) Ungewöhnlich viele der von ihm herausgegebenen „Volkslieder aus Krain" sind in diesen Zwillingsstrofen abgefaßt. Über die Eigentümlichkeit dieser Lieder spricht er sich im Vorwort aus: V, 14, 15, 17. Ihr Versmaß war übrigens auch vorwiegend vierfüßig jambisch in leichter Fügung.
[2]) „Widmungsgedicht," IV, 81. [3]) „Ein Lied, das ihn nicht nennt." IV, 147. (Die erste Strofe ist allein hier a, b, b, a gereimt.) [4]) „Das Lied an die Berge," IV, 207.

Nur in dem Liede an die Berge[1]) wechselt der männliche Reim regelmäßig mit einem weiblichen. Die Reime sind im großen und ganzen rein und wohlklingend, wenngleich der Dichter sich häufig gestattet, lange und kurze Silben miteinander reimend zu verbinden. Es kann daher mit Recht gesagt werden, daß der Reim von Grün ohne Schwierigkeit und zum Wohllaut seiner Sprache verwendet wurde.

Was die äußere Einteilung der Dichtung anbetrifft, so schickt Grün seinem Werke eine Widmung an Lenau voraus, die im ersten Kapitel meiner Arbeit ausführlich besprochen wurde. Er leitet dann ferner das Gedicht durch ein Vorspiel ein, durch welches er uns im allgemeinen über den Inhalt der folgenden Dichtung in Kenntnis setzt. Es ist aber nicht dies allein, sondern er deutet auch die sittlichen Probleme an, die er behandeln will.

Das Werk selbst hat Grün in drei Hauptteilen verfaßt, die nach den drei Helden des Gedichtes Nithart, Otto und Wigand benannt sind. Der erste Hauptteil hat wieder vier größere Unterabteilungen oder Abschnitte, von welchen einer „Bauernkrieg" vom Dichter in sechs Szenen[2]) zur Darstellung gebracht wird. Der zweite Hauptteil enthält fünf Abschnitte, von welchen „Eine Gebirgsreise" sich in fünf Szenen abspielt. Der dritte Hauptteil besteht aus drei größeren Abschnitten, von welchen der erste drei, der zweite vier und der letzte wieder drei Szenen abgibt.

Diese Einteilung ist natürlich keine willkürliche, sondern Grün ordnete den Stoff nach seinem sittlichen Inhalte.[3]) Der Inhalt der großen Abschnitte z. B. soll seiner Bedeutung nach als gleichwertig bezeichnet werden, während die Szenen wieder, der Idee des betreffenden Abschnitts untergeordnet, in die Dichtung eingereiht sind. Das ganze Epos bildet also ein organisches Ganze!

X. Die Wurzeln der Dichtung Grüns.

„Wer Anastasius Grün richtig darstellen will, der darf ihn nicht von seinem österreichischen Boden losreißen, muß ihn von seiner krainischen Wiege an verfolgen, und kann erst so an der

[1]) „Das Lied an die Berge." IV, 207. [2]) Die Bezeichnung „Hauptteile, Abschnitte und Szenen" sind natürlich von mir gewählte. [3]) Vgl. dazu das VIII. Kapitel.

Hand seiner Entwicklung die Etappen seines dichterischen Schaffens bestimmen, ja den wahren Charakter seiner Lyro-Epik aus den natürlichen Elementen seines Daseins kristallisieren lassen."[1]) Im Verlaufe meiner Arbeit bin ich mir allmählich über die treffende Feinheit der obigen Bemerkung klar geworden. Ich glaube es ist mir auch gelungen, den Zusammenhang zwischen Leben und Wirken des Dichters einerseits und seiner Muse anderseits ersichtlich werden zu lassen. Grün zog oft aus seinen praktischen Erfahrungen die Anregungen zu seiner Muse, so daß sich vieles davon in seiner Dichtung wiederspiegelte. Während das Leben dem weitschweifenden Plane des Dichters unüberwindliche Hindernisse in den Weg legte, wollte er sich in seiner Poesie ausleben und seine Gedanken frei entfalten. Es war ihm ein Bedürfnis, die weitgesteckten Ziele, die seiner praktischen Tätigkeit als Richtschnur dienten, in seiner Poesie in künstlerischer Verklärung sich als erreicht zu denken. Er steht so als Mensch und Dichter im Leben seiner Zeit und hat wahr gemacht, was Schiller sagte:

„Ans Vaterland, ans teure schließ' dich an,
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen.
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft." –
Jungfrau von Orleans III, 1.

Seine Dichtung „Der Pfaff vom Kahlenberg" läßt ganz besonders erkennen, wie eng seine poetischen Schöpfungen mit seinem Wirken und mit dem heimatlichen Boden verwachsen sind. Es ist hier nicht ihr Zusammenhang mit den großen historischen oder politischen Ereignissen, sondern mit dem Milieu des Alltagslebens gemeint, in welchem sich der Dichter und Mann bewegte. Es soll zunächst auf seinen leutseligen Verkehr mit den Bauern seiner Herrschaft aufmerksam gemacht werden. Bauernfeld sagt: „Der gefeierte Dichter lebte still, friedlich und einsam auf seinem Erbschlosse, pflanzte, säete, administrierte und sprach krainerisch mit seinen Bauern,"[2]) was ihm das Gefühlsleben und die Anschauungsart dieser Leute erst wirklich nahe bringen konnte.[3]) Wir erfahren ferner etwas über das Verhältnis des Dichters zu seinen Bauern in dem Fehdebrief Grüns vom 30. Mai 1849 gegen den geistlichen Herrn

[1]) Allgem. Zeit., 1876, 4, Nr. 321. K. Grün – Graf Auersperg, S. 4885b.
[2]) Album österreichischer Dichter, 1850. A. Grün, S. 60. [3]) Allgem. Zeit., 1876, 4, Nr. 321, S. 4886a.

Brunner, der über dieses Verhältnis in seinem Buche „Blöde Ritter" niedrige Verleumdungen ausgestreut hatte.[1]) Es heißt da:

„Ew. Hochwohlgeboren verunglimpfen aber nicht mich allein, Sie verleumden auch den in seiner Gesamtheit biederen Bauernstand meiner Gegend, der sich in dem allgemeinen Taumel vielleicht zu verzeihlichen Begriffsverwirrungen, niemals aber zu Untaten hinreißen ließ. Ein reines Bewußtsein erlaubte mir in den Tagen der größten Aufregung mitten unter diesen Männern zu leben usw."

Diese Briefstelle ist für die Beurteilung der Bauern in seiner Dichtung „Der Pfaff vom Kahlenberg" höchst bedeutsam. Man erinnere sich nur, wie leicht es dem Schelme Nithart gelingt, Begriffsverwirrungen unter ihnen anzuzetteln.

„Herr Nithart sinnt auf Rache viel,
Mit List und Wahnwitz falscher Lehren
Will er der Bauern Hirn beschweren;
Das Bauernherz macht leicht sein Spiel." IV, 109.

Trotz all der äußerlichen Ungeschliffenheit und Roheit der Bauern, versucht Grün durch seine Dichtung eben gerade zu zeigen, wie ehrenhaft und bieder das Landvolk in seinem innersten Kerne ist, worauf er auch in obigem Briefe an anderer Stelle ausdrücklich hinweist. Eine rauhe harte Schale, doch ein weicher, fruchtbarer Kern! Die unverwüstliche Gesundheit des Landvolkes läßt es nicht nur die Widerwärtigkeiten des Lebens trotzig überstehen, sondern sie bedeutet einen Lebensschatz für das ganze Volk.

„Ich selber bilde, den Preis zu mehren,
Den eignen Leib aus dem Kern der Ähren,
Und segne die Saat, die im Wind sich wiegt,
Und segne die Hand, die am Pfluge liegt." IV, 160.

Der Lieder, welche die Bauern im Tal bei ihren Belustigungen auf dem Tanzboden und in der Schenke zu singen pflegen, gedenkt Grün im ersten Teile seiner Dichtung. Wenn die Bauern hier, streng genommen, auch Kinder der Wiener Gegend sein sollten, so denke man an den alten Spruch: „Der Bauer ist und bleibt ein Bauer!" Er mag tun, was er will und hingehen, wo er will.

„Bang seufzt der Fürst: „Was wird nun draus?"
— — — — — — — — — — — — —
„Herr, Bauern werden wieder draus." IV, 115, 116.

[1]) Nord und Süd, 1877, II, 398.

Einzelne Züge aber sind nachweisbar gerade den Bauern seiner Gegend eigentümlich, denn nach Grüns eigener Aussage ist die Linde gerade für das slavische Landvolk und die dortige Volkspoesie so charakteristisch. „Alle Haupt- und Staatsaktionen pflegten unter diesem Baume vorzugehen."[1]) Freilich ist es auch in der mhd. Quelle der Lindenbaum, doch tritt er keineswegs so bedeutsam hervor.

Daß das ländliche Leben den Dichter in poetischer Beziehung anregte, spricht er in einem Briefe geradezu aus. Auf dem Boden des Auerspergschen Gutes wuchs nämlich ein vortrefflicher Wein, welcher das größte Einkommen der Herrschaft bedeutete.[2]) Er schrieb nun unter dem 16. Oktcber 1866 an Frankl: „Wir sind gegenwärtig mitten in unserer Weinlese begriffen, eine Periode, die ihre Anziehungskraft für mich – nicht bloß in ihrer landwirtschaftlichen Bedeutung hat."[3]) „Ein Winzerfest" in seiner Dichtung spricht von genauer technischer Kenntnis und die vorzüglichen humoristischen Bilder sind wahrscheinlich nach dem Leben entworfen. Der Dichter widmete sich aber nicht nur den nützlichen Beschäftigungen der Bodenkultur, sondern er besaß auch für Garten- und Park-Anlagen Liebe und Sinn.[4]) In einer kleinen Laube seines wertvollen Schloßgartens saß er am liebsten und dichtete. Beim Durchwandern des Parkes war es seinem Freunde Radics, als ob ihm aus dessen reiz- und wechselvollen Gängen da und dort plötzlich eine um die andere Gestalt aus Grüns Dichtung aufzutauchen scheine. Während seine Frau Blumen malte, pflanzte er Rosen, mit welchen seine Muse sich so gern kränzte. So paarte er das Nützliche mit dem Schönen:

„Ins Freie führt er ihn hinaus
Zur Gartenhöh' vor seinem Haus.
Das Gärtlein gleicht schier seinem Herrn,
Scheint seiner Seele bildlicher Kern,
Wie Becherklang zu Glockentönen,
So steht hier Nützliches zum Schönen.
Die Beete rings in Tafeln gelegt,
Mit Kohl und Kräutern wohl gepflegt;
Den schlichten Küchenflor verschönt
Inmitten die blühende Rosenlaube,
Wie einst mit Glorienglanz der Glaube
Ein redlich Erdenwallen krönt."
IV, 88, 89.

Es ist oft hervorgehoben worden, daß Grün der Dichter des Waldes war. Seine Besitzung Thurn-am-Hart lag, wie schon der

[1]) Gesamm. W. V, 12. Vorwort zu den Volksliedern aus Krain.
[2]) Nord und Süd 1877, II, 380.
[3]) Frankl-Hochwart, Briefwechsel zwischen Grün und Frankl, S. 235.
[4]) Radics, A. Grün. Verschollenes und Vergilbtes, S. 21.

Name andeutet, mitten im herrlichen Walde, dem er nicht nur seine Liebe, sondern auch seine Sorge widmete, die ihn hieß, auch einmal vor den Landständen für die forstliche Frage einzutreten.[1]) Grün scheint indes, genau wie Lenau, besonders von der Einsamkeit des tiefen Waldes ergriffen worden zu sein, und beide Dichter geben ihren Empfindungen auch ganz ähnlichen Ausdruck.

„Vermildernd schien das helle Abendrot
Auf dieses Urwalds grauenvolle Stätte,
Wo ungestört das Leben mit dem Tod
Jahrtausend lang gekämpft die ernste Wette.
Umsonst das Leben hier zu grünen sucht,
Erdrücket von des Todes Überwucht"
[usw.
Lenau, Der Urwald.

„Da schweigt ringsum des Sangs Frohlocken,
Waldrauschen selbst verstummt erschrocken,
Denn Schauer nur, beklommnes Schweigen
Will als Musik der Todesreigen."
IV, 180.

Mit Bauernfeld strich er in den hochgelegenen Waldungen seiner Besitzung umher und beobachtete das Leben des Wildes[2]) und lauschte dem lieblichen und lustigen Gesange der Vögel. Auch Radics erzählt uns einmal: Als ich des Weges zum Schlosse kam, da schlugen die Nachtigallen froh ihr Lied in die heilige Stille des Parkfriedens, der zur Rechten der Straße weithin sich ausbreitet und in dunklem Eichenforste sich verliert.

„Der grünen Wipfel Wellenrauschen
Zieht über ihren Häuptern weit,
Als stünden sie im Schloß der Fee
Auf tiefstem Grund im Alpensee:
Dazwischen schmettern, jauchzen, schallen
Der Waldesvöglein Liederspiele,
Als ob ins leise Wogenwallen
Ein Katarakt von Gesängen fiele."
IV, 179, 180.

Freilich wenn Grün sich auch den größten Teil seines Lebens dort aufhielt, wo seine Pflicht als Gutsherr es forderte, so rief ihn des Vaterlandes Wohl und Wehe doch oft hinaus nach Laibach, Graz und Wien. Aus seiner Dichtung spricht eine genaue Lokalkenntnis der Umgebung von Wien und besonders des Klosters Neuburg. Außer diesen häufigen Reisen unternahm er aber auch Reisen ins Ausland durch Nord- und Süddeutschland, durch ganz Italien, auch Frankreich, Belgien und England.[3]) Auf diesen Reisen

[1]) Radics, A. Grün. Verschollenes und Vergilbtes, S. 170. [2]) Man erinnere sich des frommen Rehes auf der Schwelle der Waldkapelle. [3]) Mayer, Lenaus Briefe an einen Freund. Stuttgart, 1853, S. 136 ff. — Seuffert, Deutsche Rundschau, 1892, S. 384/85. (Die Eindrücke seiner Reisen muß er in Versen niederlegen usw.)

hat er die Meisterwerke der klassischen, romanischen und gotischen Architektur kennen gelernt, deren Eigenarten und Schönheiten er bei Schilderung der Baustile in der Szene „Fürstenburg" so meisterhaft wiedergibt.

Mit besonderer Vorliebe unternahm er Erholungstouren in die Hochalpen, wo er von dem beengenden Einfluß des Alltagslebens wieder frei aufatmen konnte. Mit Wehmut gedenkt er der Zeit, als auch sein inniggeliebter Lenau noch Freude und Vorteil von einer solchen Tour erntete. Lenau war im Jahre 1834 in Neuberg, wie wir bereits durch einen Brief an Grün wissen, und ferner von Karl Mayer[1]) erfahren. Daß Lenau sich gern den Naturkindern der Alpen in ihren harmlosen Festlichkeiten und Freuden beigesellte, wissen wir aus seinem eigenen Gedichte „Der Steyrertanz". Er spielte selbst die steirischen Ländler, die er wahrhaftig schön nannte.[1]) Zu Frankl soll er einmal gesagt haben: „Man hört aus den steirischen Volksweisen die allmächtige Stimme der Sehnsucht heraustönen. Es liegt ein himmlisches Heimweh in diesen Gebirgsmelodien." Man müßte fast glauben, er hätte zu Grün ähnliches geäußert, wenn dieser von seinem Freunde singt:

„Des Steirertanzes liebliches Wogen
Hat in den Zauberkranz gezogen
Dich selbst, den nie von Lust Besiegten,
Daß dir nach seinem Takt sich wiegten
Die Träume der Unsterblichkeit."[2])
IV, 177.

Bis kurz vor seinem Tode suchte Grün die Hochalpen auf, denen er immer und immer wieder ein begeisterter Sänger gewesen war.

„Die Sennin aus dem Hüttenraum
Tritt an der Felswand steilsten Saum,
Nun jauchzt ein Schrei, dort jauchzt er wieder,
Drauf hier und dort, bergan, talnieder,
Frau'nstimmen, Männerrufe, gemengt,
Ein Flöten süß vom Jubeln versprengt,
Als ob durch girrende Taubenscharen
Ein brausender Schwarm von Sperbern gefahren.
In Lüften wogen, branden, verschwimmen,
Klangfluten rings in tönendem Streiten,
Ein wirrer Knäul verschlungener Stimmen!"[3])
IV, 203.

---

[1]) Mayer, Lenaus Briefe an einen Freund. Stuttgart, 1853, S. 136 ff.
[2]) Die beiden ersten Zeilen des Zitats sind hier des besseren Verständnisses wegen umgestellt. [3]) Schatzmayr schreibt: „Anastasius Grüns Dichtungen sind ein treuer Spiegel der Alpenwelt, der Natur und Menschen und der historischen Erinnerungen, unter welchen er geboren und groß geworden ist." (A. Grüns Dichtungen. Elberfeld, 1865, S. 28, 29.) Man merkt es seiner Dichtung an, daß sie sich auf realem Boden bewegt und deshalb ist

Besonders der schöne Abschnitt „Eine Gebirgsreise" läßt uns den ganzen Zauber der Alpenwelt erfahren und zeigt uns, wie gefällig sich die Dichtung an die herrliche Natur und ihre Formen anschmiegt. Gerade wie zwei andere, Schurz[1]) und Lenau, wird auch Grün von der schweigenden Einsamkeit der Hochalpen heftig bewegt, so daß ihn schließlich Todesgedanken überkommen und er in der Welt der Geister zu sein vermeint.

„Da rinnt's wie Grabluft kalt aus Klüften,
Wie Geisterschauer weht's in Lüften." IV, 204.

Lenau war ebenso begeistert von den Alpenbewohnern wie Grün, deren Keckheit und Gewandtheit beide bewunderten.

Er schreibt an seinen Schwager Schurz am 9. Juli 1831 vom rüstigen Gemsenjäger Hausgirgel und seiner Schwester, der blauäugigen Nani, der er so gern in die Augen schaute. Mit welcher Liebe und Begeisterung sind nicht die Alpenbewohner von Grün in dem Kapitel „Urmenschen" geschildert! Schurz erzählt einmal: „In Neukirchen kehrte er (Lenau) bei einer sehr hübschen Frau Wirtin ein, die ein holdes Schwesterlein namens Zilerl (d. i. Cäcilia) besaß. Während die beiden ein treffliches ländliches Mahl bereiteten, neckte sich Lenau baß mit der Zilerl, während sein Schwager die Wirtin unterhielt. Das Schäkern dauerte bis Nachmittag. Da schlich's plötzlich an den Fenstern vorüber und zwei Augen blitzten ins Zimmer hinein. Der Herr Wirt war heim. Es grollte wie Viechtaudonner dumpf, und wir empfahlen uns dem Herrn, bei dessen unfreundlichem Anblick uns eine Ahnung anwandelte, daß es denn doch in der Viechtau böse Stürme und Hagelschläge geben könnte.[2]) Diese Szene erinnert außerordentlich an die Heimkehr Engelmars, der den Schalk Nithart bei seiner Gattin vorfindet.

---

sie so anschaulich. Es weht aus ihr wie frischer Erdgeruch! Echte Poesie wächst gleichsam aus dem Boden der Heimat, wie Grün in dem Vorwort zu seinen Volksliedern aus Krain selbst ausführt. Er sagt da über die Alpenlieder: „Eben die Verhältnisse der Alpenwelt bedingen ihre Art und Weise, indem in der Einsamkeit des Hochgebirges einzelne Aufschreie der jeweiligen Stimmung, Festhalten momentaner Eindrücke und Einfälle, kurze Zurufe der Nachbarn von Berg zu Berg natürlicher sind, als das Absingen längerer, auf gesellige Teilnahme angewiesener Gesänge. Mit ihren ursprünglichen Erfindern stiegen jene Lieder im Herbste aus der reineren Alpenregion herab in die Talgründe, wo sie den Winter hindurch in Spinnstuben, auf Tanzböden und in Schenken An- und Wiederklang, oft auch ergänzende Elemente fanden." V, 14, 15.

[1]) Schurz, Leben Lenaus I, 88, 89. [2]) Schurz, Leben Lenaus I, 105, 106, 116, 117.

„Da braust's herein wie Sturm und Wind,
Zur Seite floh das Hausgesind,
Der Engelmar dröhnt wild heran
Und schnaubt im Zorn: „Was will der Mann?“ IV, 143.

Wenn der Dichter Grün nun auch den geliebten heimatlichen Bergen so viel poetische Anregung und so manche Stärkung und Erholung nach anstrengender Arbeit zu verdanken hatte, so ist er im heimlichen Schoße seiner Berge leider gar zu bald vergessen worden.[1]) Auf seinem von der weiten Welt abgeschlossenen Besitztume seiner Väter wirkte und dichtete der treue Mann gleich einem frommen Einsiedler, der aus seiner Klause nur heraustrat, wenn man es draußen gar zu knechtisch trieb. Er wies mit Schiller dann hinauf zu den Bergen und sprach: „Das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet.“

Wenn es galt darum, ging er mit all der verhaltenen, edlen Glut zu Werke, die in seiner schloßherrlichen Einsamkeit sich bei ihm aufgespeichert hatte. Hätte er in Wien inmitten der literarischen Kreise gelebt und wäre es ihm mehr um den Ruhm des Tages zu tun gewesen, so hätte man ihn vielleicht nicht so schnöde behandelt und gar so bald vergessen. Die Aristokratie und ihre Gefolgschaft behandelten ihn als einen Abtrünnigen und diejenigen, für welche er litt und stritt, wollten an die Ehrlichkeit des Aristokraten nicht glauben. Grün stand und stritt für Freiheit, Recht und Gesetz mit Waffen, die er wohl für seine Zeit schärfte, aber doch der Ewigkeit weihte. Ich schließe mit den trefflichen Zeilen die Friedrich Marx mit profetischem Fernblick seinerzeit Grün als ehrwürdigem Jubilar widmete:

„Von des Landes Burgen allen,
Schimmernd Schlößlein wirst du steh'n,
Ob geborsten deine Hallen,
Büsche auf den Mauern weh'n;

Späten Enkeln sollst du sagen
Von des Burgherrn Ruhmeslauf,
O, dann baut in fernsten Tagen
Dich ein treu Gedenken auf!“

[1]) Die Biographie, welche Frankl im Vor- und Nachwort zu den gesammelten Werken versprochen hat, ist leider nicht erschienen. Weitere Artikel, die von Frankl über Grün vorhanden sind, finden sich verzeichnet: Frankl-Hochwart, Briefwechsel zwischen Grün und Frankl. Berlin 1897, S. 402.

Gottscheds Vorrede zur „Philosophie" des Abtes Terrasson.

Von
Hermann Jantzen (Königsberg i. Pr.).

Trotz der gründlichen und vielseitigen Beschäftigung mit Gottsched, die übrigens jenen künstlichen Versuchen Eugen Reichels, den viel gescholtenen und doch so verdienstreichen Mann volkstümlich zu machen und zu neuem Leben zu erwecken, vorangeht, ist den Fachgenossen bisher eine kleine Schrift dieses Mannes völlig entgangen. Sie ist zwar eben nicht von weltbewegender Bedeutung, aber sie paßt so vorzüglich zu seinem ganzen Wesen und seinen Anschauungen, daß sie es wohl verdient, als ein immerhin schätzenswerter Beitrag zu seinem Charakterbilde der gänzlichen Vergessenheit entrissen zu werden. Es ist das seine Vorrede zu der von seiner Frau übersetzten „Philosophie" Terrassons. Das Büchlein trägt den Titel: „Des Abtes Terrassons Philosophie nach ihrem allgemeinen Einflusse auf alle Gegenstände des Geistes und der Sitten. Aus dem Französischen verdeutschet. Mit einer Vorrede von Joh. Christoph Gottscheden. Leipzig, Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf. 1756." (280 S. kl. 8; die Zuschrift umfaßt außerdem 7, die Vorrede 28 Seiten.)[1] Seitdem es von Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten (1807) II, 254, erwähnt worden ist, hat meines Wissens erst wieder Max Koch in einer Besprechung von V. Junks Buch über Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte (Berlin, 1900) im „Literarischen Zentralblatt", 1900, Nr. 16/17 wieder darauf hingewiesen, und mich zu dieser Mitteilung angeregt.

Der Abt Jean Terrasson wurde 1670 zu Lyon geboren, trat in die Kongregation des Oratoire ein, war bei dem Finanzschwindel des Schotten Law beteiligt, gewann dabei ein großes Vermögen, das

[1] Ich benutze ein Exemplar der Breslauer Stadtbibliothek. Der französische Titel lautet: „Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison." (Paris, 1754.)

er später ohne Bedauern wieder verlor, und spielte als schöngeistiger Schriftsteller eine nicht unbedeutende Rolle. Er griff lebhaft in die berühmte, von Houdar de la Motte neu entfachte „querelle des anciens et des modernes“ ein, wobei er zwar in der Hauptsache in dessen Bahnen wandelte, aber immerhin eine gemäßigte, zum Vermitteln geneigte Stellung einnahm. 1735 wurde er Mitglied der französischen Akademie. Seine wichtigsten Schriften sind ein kritisches Werk über Homers Ilias (1715), der viel gerühmte Roman Sethos[1]) (1731) und eine Übersetzung des Diodorus Siculus (1737 – 1744). 1750 starb er zu Paris, und erst nach seinem Tode erschien die Philosophie (1754). In diesem Buch steckt nichts Originelles, sondern es ist durchaus eklektisch. Am wichtigsten ist darin die Verfechtung Descartesscher Gedanken. Aber es ist recht oberflächlich, flüchtig, ganz einseitig französisch, selbst nicht frei von Widersprüchen, so daß der Beifall, von dem Gottsched und seine gleich zu nennenden drei Gewährsmänner reden, wohl in Wirklichkeit nicht gar so groß gewesen sein mag; zum mindesten hat er nicht lange vorgehalten; denn irgend welche bedeutsamen Nachwirkungen hat das Büchlein weder in Frankreich noch in Deutschland, weder in der Literatur noch in der Philosophie ausgeübt. Ist es doch selbst der Gelehrsamkeit des 19. Jahrhunderts völlig entgangen! In Gottscheds Zeitschrift „Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit“ steht im Jahrgang 1755 S. 821 – 830 eine eingehende, natürlich schrankenlos lobende Besprechung des gemeinschaftlichen Werkes von Herrn und Frau Professor Gottsched.

Auf Anregung ihres Gatten hatte die „geübte Feder“ der Frau Gottsched das Büchlein übersetzt, und er selbst widmete es mit schwungvollen Worten der verwitweten Fürstin zu Anhalt, Johanna Elisabet. In seiner „Vorrede“ weist er zunächst auf die schon genugsam erprobte und bekannte Übersetzertätigkeit seiner Frau hin, ohne sie jedoch mit Namen zu nennen, und betont dann das große Ansehen, dessen sich Terrassons Werk bereits seit seinem Erscheinen in Paris zu erfreuen gehabt. Über das Leben und die Person des Verfassers brauche er selbst nichts zu sagen, denn alles Nötige stehe in den drei mitabgedruckten, als Einleitungen dienenden Abhandlungen des Herrn Alemberts, des Herrn Moncrifs und eines Un-

[1]) Für uns wichtig als eine Quelle der „Zauberflöte“; vgl. Junks obengenanntes Buch, S. 14 ff.

genannten. Die beiden ersten enthalten ganz im Stile ihrer Zeit eine Menge ziemlich inhaltloser Redensarten und Lobpreisungen, die dritte bringt dagegen wirkliche Tatsachen über sein Leben und seine Tätigkeit. Der Hauptteil der Vorrede ist nun recht eigenartig. Gottsched sagt, das allgemein übliche Verfahren, Schriftsteller durch Anmerkungen zu erläutern sei langweilig und abgenutzt; er wolle es anders machen und gebe daher alles, was er zu sagen habe, im Zusammenhange in seiner Vorrede. Diese Bemerkungen bilden nun, und das ist das Eigentümlichste, eine fortlaufende und scharfe Kritik der von ihm selbst und von andern doch so sehr gerühmten „Philosophie". Doch fehlt es natürlich auch nicht an zustimmenden Urteilen. Die wichtigsten der an die einzelnen Paragraphen angeschlossenen Bemerkungen gebe ich hier dem Inhalt nach wieder.

Bei der Erwähnung des „Sethos" benutzt Gottsched die Gelegenheit, „auch in seinem Namen das Werk anzugreifen." – Als Terrasson auf Cartesius zu sprechen kommt, für den er eine „übermäßige Hochachtung" zeigt, da er für ihn überhaupt der allein gültige Philosoph ist, übt Gottsched mit Recht scharfe Kritik an dem oberflächlichen Satze, Cartesius sei der erste gewesen, der gelehrt habe, „daß man die Untersuchung dem Vorurteile und die Vernunft dem Ansehen vorziehen müsse." Er schließt seine hierher gehörigen Ausführungen mit dem stolzen Satze: „Es ist aber, zur Ehre von Deutschland wahr, daß in dem wolfischen Lehrgebäude, fast alle vorhin zerstreut bekannten Wahrheiten miteinander verbunden, und durch dasselbe fast auf alle anderen Wissenschaften ausgebreitet werden." Derartige Abweisungen der Verherrlichung Descartes' kehren noch mehrfach wieder. – Als Terrasson abfällig über Newtons Philosophie urteilt, sie habe auf die englische Beredsamkeit keinen guten Einfluß geübt, fragt Gottsched sehr richtig, was denn Newtons Physik und Optik überhaupt mit guten Rednern zu tun habe. – Zu einem Satze, worin Terrasson die Geisteswissenschaften höher einschätzt als die Naturwissenschaften, macht Gottsched eine beifällige Bemerkung, die übrigens auch noch heute sehr zutreffend anmutet; er sagt, das Urteil sei richtig. „Gleichwohl meynen heutiges Tages die Naturforscher, nur ihre Untersuchungen wären der höchste Gipfel der Philosophie! Die Vernunft und Tugendlehre, das ist, Verstand und Willen, kurz, der Mensch selbst ist billig der wichtigste Gegenstand der Weltweisen." – Auch

in bezug auf Terrassons Kenntnisse aus dem klassischen Altertum weiß er manche Berichtigung vorzubringen, so über Hesiod und Cicero. — Für den Satz „hartnäckigt bey den Alten stehen zu bleiben, ist, in welcher Gattung er sich auch findet, ein offenbares Hinderniß alles Wachsthums des menschlichen Verstandes" zollt Gottsched dem Verfasser aber ausdrücklichen Beifall. — Die Bemerkung Terrassons, daß allen Neuerungen in den Wissenschaften Widerstand entgegengesetzt werde, benutzt Gottsched zu einem Seitenhieb auf den „Schwärmer" in der Naturlehre, Buffon, auf „die Erfinder der Hexenmährchen im Reiche der Dichter, oder die miltonischen Epopöen vom Reiche der Geister, die ärgere Hirngespinste aushecken, als Jacob Böhm und Pordätsch jemals geträumet haben." — Terrassons Ästhetik ist vielleicht der schwächste Teil des Werkes. Nach ihm „entsteht die Empfindung des Schönen nicht anders in uns, als aus der Gleichförmigkeit der Gegenstände mit der Bildung unserer sinnlichen Werkzeuge." Gottsched spottet: „Ist das, so hat niemand Schuld, wenn er verkehrtes Zeug schön findet. Wie aber? sollte wohl der heutige goût baroc alles schiefe, verschobene, muschelartige Zeug der Tischler, Goldarbeiter, Maler und Kupferstecher zu Paris, mit den sinnlichen Gliedmaßen der heutigen Franzosen mehr Gleichförmigkeit haben, als er mit den sinnlichen Werkzeugen der vormaligen Franzosen gehabt; die im vorigen, oder im Anfange des itzigen Jahrhunderts gelebet?" — Die mehr als selbstbewußte Behauptung, die Franzosen hätten die Theorie des guten Geschmacks zur Vollkommenheit gebracht, bestreitet Gottsched entschieden. — Den platten Ausspruch, „die Zeiten, in denen der gute Geschmack herrscht, dulden den bösen nicht," widerlegt er natürlich auch, und zwar mit der Tatsache, daß „itzo alle verständige Franzosen klagen, daß der Geschmack in Verfall geräth," z. B. Remont de St. Mard, Coyer, d'Alembert, Voltaire, Berni, Gresset u. v. a. — Besonderes Lob ernten dagegen die Abschnitte „Von dem Umgange", „Von der Schreibart, vom Aufsetzen und von dem Lesen der Schriftsteller" und „Von den Rednern und Geschichtschreibern", weil sie mit Gottscheds eigenen Anschauungen sehr gut zusammenstimmen; zu den Bemerkungen über die Beredsamkeit aber fügt er etwas verstimmt hinzu: „Sie sind aber dem heutigen aufkeimenden Blümelgeschmacke schnurstracks zuwider." — Die literarischen Urteile gegen „die gar zu abergläubischen Anbether des

Alterthums, denen alle seine Fehler Schönheiten sind", gegen Milton, Voltaire und Boileau werden gebilligt; Terrasson und Gottsched sind sich einig in dem Bewußtsein, daß der „Telemach unstreitig viel vollkommener eingerichtet ist, als alle ältere Heldengedichte." -- In naturgeschichtlichen Fragen aber ist Gottsched wieder erheblich anderer Meinung und glaubt z. B. nicht, daß „die Bewegung des Gärens die Erzeugung der Tiere hervorbringen soll"; Buffon wird auch bei dieser Gelegenheit wieder gehörig abgekanzelt. –

Der zweite Teil, „Die Philosophie der Sitten", ist bei beiden kürzer behandelt, von Gottsched, weil er ihn „viel untadelhafter" findet. Ein abfälliges Urteil über Sophokles' Ödipus wird nicht anerkannt; bei einer genaueren Prüfung des Sophokleischen und des Voltaireschen Ödipus meint er, müsse man finden, „daß Sophokles der christliche, Voltaire aber der heydnische Dichter gewesen sey." — Aus den folgenden Ausführungen sind nur noch einige wichtig, in denen er gegen den Hochmut des französischen Abtes und das Eigenlob, das dieser seiner eigenen Nation spendet, vorgeht. – Das Rühmen der französischen Monarchie, die sich der despotischen Regierungsform nähere, sei unangebracht; Demokratie freilich, „das vielköpfigte Thier tauge auch nichts, wenn es regieren soll." – Beachtenswert ist Gottscheds nationaler Standpunkt in seinen Auslassungen über die Zerstörung des römischen Reiches durch die Germanen, wenn er sagt: „Rom war es längst werth, daß deutsche Völker seiner unersättlichen Herrschsucht ein Ende macheten. Die Heruler und Gothen rächeten das menschliche Geschlecht an diesen allgemeinen Räubern, die des Eroberns nicht satt werden konnten. Sie waren eine Geißel Gottes über die Tyrannen." – Als der Abt wieder sehr selbstbewußt darlegt (S. 222): „Man rücket den italiänischen Schriftstellern die Spitzfündigkeit der Gedanken, den spanischen das Aufschneiden und den Engländern ein wildes Ansehen vor. Den französischen Schriftstellern wirft man, so viel ich weis, keinen einheimischen Fehler vor," entgegnet Gottsched: „Aber kennt er denn den Fehler der Frivolité nicht, dessen so viel gebohrne Franzosen und Pariser selbst ihre Landleute und Schriftsteller schuldig erklären? . . Aber freylich ist dieser Fehler so wenig bey ihnen allgemein, als es die Spitzfündigkeit und Pralerey bey Wälschen und Spaniern sind. Ein jedes Land hat auch seine gute Seite."

Der Schluß der Vorrede ist bezeichnend für die selbstherrliche

Art Gottscheds, mit anderen Schriftstellern umzuspringen. Bringt es doch der kühne Mann fertig, den katholischen Priester einfach in einen Protestanten zu verwandeln. Es heißt da: „Im zweyten Abschnitte von Gott und der Religion, hatte der Abt Terrasson seine Philosophie, der er bis dahin sehr getreu gewesen, so gar bey seit gesetzet, daß er sich nun gar sehr verrieth, daß bey seiner Religion, auch so gar die Vernunft aufhöre, und lauter Vorurtheil des Ansehens herrsche. Man hörte sowohl in diesem, als in den beyden folgenden Abschnitten, einen bloß römischgesinnten Mitbruder des Oratorii, wo er die Theologie studieret hatte, reden. Nun glaubte die Frau Uebersetzerinn eben nicht, daß es ihr Beruf wäre, die katholische Religion zu predigen. Sie hat sich also die Freyheit genommen, die so viel französische Uebersetzer sich schon vor ihr genommen, und alle diese Früchte des römischgesinnten Eifers weggelassen. Um aber die Philosophie von der Religion, nicht ganz auszuschließen, hat sie, als eine gute Protestantinn, ihre eigenen Gedanken, auf eben den Schlag auszulassen gesuchet, wie der Verfasser geschrieben haben würde; wenn er das Glück gehabt hätte evangelisch denken zu können. Sie hat aber alle ihre Sätze im Anfange und am Ende mit kleinen Häckchen bemerket; um den Leser zu warnen, daß er nicht Hrn. Terrassons, sondern ihre Gedanken lese: wiewohl auch der Inhalt solches Verständigen schon zeigen würde."

Wie man sieht, finden wir in der kleinen Schrift den ganzen, echten Gottsched wieder; sie bringt uns nichts Neues für sein Charakterbild, aber es fehlt auch kaum einer der so wohlbekannten Züge. Wir haben da sein eigenmächtiges, rückhaltsloses, auch etwas pedantisches Wesen, seine Feindschaft gegen die Fantasie und ihre Vertreter in Dichtung und Wissenschaft; aber auch seine guten Eigenschaften leuchten zur Genüge hervor: Seine scharfe, freilich seiner ganzen Veranlagung nach einseitige und nüchterne Kritik, die sich aber selbst von dem berühmten Franzosen nichts vormachen läßt, und vor allem ein in jenen traurigen Zeiten nicht hoch genug zu schätzendes Nationalbewußtsein, das bei jeder Gelegenheit auch den sonst so viel gepriesenen und so gern nachgeahmten Franzosen gegenüber seinen Standpunkt kräftig zu wahren weiß.

Besprechungen.

Alexander Pache, Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine. Ein Beitrag zur Würdigung seiner Kunst und Persönlichkeit. Hamburg und Leipzig, Leopold Voß, 1904. 164 S. 8°.

Diese wissenschaftlich tüchtige und sorgfältige Erstlings-Arbeit liefert in fesselnder Darstellung einen wertvollen Beitrag zur Geschichte unserer Dichtung und der Ästhetik der dichterischen Fantasie überhaupt. In der grundlegenden Einleitung überschätzt der Verfasser freilich die subjektive Natursymbolik; obwohl er auf meinen Spuren wandelt,[1]) muß ich doch Einspruch erheben. Man mag es noch hingehen lassen, wenn Pache die symbolisch belebte und vertiefte Art der Naturbetrachtung als die künstlerische und wirkungsvollere hinstellt „im Vergleich zur bloßen Naturbeschreibung selbst, zur photographisch getreuen Schilderung". Aber was soll man zu dem folgenden Abschnitt sagen, der auch stilistisch mit seinen zahlreichen Fremdwörtern abstößt? Da heißt es: „Mag diese – „bloße Naturbeschreibung" – von einfachem, naiv kindlichem Konstatieren, (!) wie es das Volkslied übt, über die malerisch geschauten und theatralisch (!) gruppierten Landschaften eines Matthison (sic.) und die minutiöse (!) Kleinmalerei eines Adalbert Stifter bis zu den subtilst (!) erfaßten Momentbildern, dem überraschendsten physiologischen (!) Impressionismus unserer Neuesten und Modernsten sich entwickeln – alles das ist doch im Grunde kindlich unbeholfen, theatralisch aufgeputzt, pedantisch oder raffiniert verklügelt für den Kenner und Feinschmecker, alles das ist im Grunde toter, seelenloser Stoff geblieben, unbelebt, und wird ohne nachhaltige, tiefere Wirkung sein."

Hier verkennt der Verfasser ganz und gar, daß eine Naturschilderung durchaus poetisch und stimmungsvoll sein kann, ohne daß sie im metaphorischen Demantenschein der Naturbeseelung blitzt. Der echte Dichter entdeckt gleichsam die ihm verwandte Seele der Natur, ohne daß er seine eigene ihr zu leihen braucht; er fühlt und lebt mit jener, so daß das Landschaftsbild und das Gefühl, das es in der Menschenbrust erweckt, in eins zusammenrinnen. Und das ist eben gerade der Punkt, in dem Heine sich so oft von den

---

[1]) Vgl. Zeitschrift für vergl. Lit.-Gesch. I, 125 f. „Die ästhetische Naturbeseelung in antiker und moderner Poesie" und „Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit" Leipzig, Veit & Comp. 2. Ausg. 1891, sowie die „Philosophie des Metaphorischen" Hamburg und Leipzig, Leop. Voß, 1893.

größten Meistern der Poesie unterscheidet: er wirft den Naturerscheinungen ein fremdes Mäntelchen um, in spielender Willkür, in kombinierendem Witz. Adalbert Stifter, den Pache hier mit kleinen Geistern in einen Topf wirft, ist gerade darin so groß, daß er die Natur beseelt, ohne die Objektivität getreuer Naturbeobachtung zu verletzen; und dies Einfühlen bleibt vielfach latent, ohne in Metapherngold zu glänzen. Man kann überall in seinen „Studien" Belege dafür finden; ich schlage ganz willkürlich auf, I, S. 148. Da heißt es: „Als noch Pfingsttau auf den Haidegräsern funkelte und glänzte, und als die Morgenkühle wehte, setzte sich schon Alles in Bewegung. Endlich war die letzte Gruppe hinter dem Bühel verschwunden, und kurz darauf war jene funkelnde Einsamkeit über den Dörfern, die so gern an heiteren Sonntagvormittagen in den verlassenen Dörfern ist; – die Stunden rückten trockener und heißer vor, eine dünne, blaue Rauchsäule stieg hie und da auf .. und wie endlich nach stundenlanger Stille durch die dünne, weiche, ruhende Luft, wie es sich zuweilen an ganz besonders schweigenden Tagen zutrug, der ferne feine Ton eines Glöckleins kam, da kniete manche Gestalt auf den Rasen nieder – dann war es wieder stille und blieb stille." – Ist hier nicht alles Bild und doch Seele? Ist die „minutiöse Kleinmalerei" nicht hohe Poesie?! – – So hat mich denn auch Pache nicht überzeugen können, daß ich Heine von „schiefer Perspektive" aus betrachtet hätte (a. a. O. S. 454f.); die „Unvollständigkeit" war mir freilich selbst „ärgerlich," doch lag die an der Überfülle des Stoffes, die ich in einem kurzen „Schluß" nicht bewältigen, sondern nur andeuten konnte. Pache ist sonst, wie ich freudig „konstatiere", für das „Bahnbrechende" und „Anregende" meiner Arbeiten dankbar, und im Grunde genommen sind wir beide auch nicht soweit entfernt von einander, wie es den Anschein haben könnte. Denn weder verkenne ich (a. a. O.) das Glänzende und Große in Heines Naturgefühl noch er die Schwächen. Bloß kehre ich diese hinsichtlich der Naturbeseelung schärfer heraus. Pache findet, und das ist mir durchaus sympatisch, bei Heine die heterogensten Töne – Dissonanzen und Harmonien –, oft raffiniert berechnet, oft zwanglos seinem Innern entströmend; er findet das Zwitterhafte in der Mischung von Germanischem und Orientalischem, Plastischem und Romantischem (Naivem und Sentimentalischem) und weist auf das spezifisch-Moderne hin, aus dem Heine in ironischer Laune und – nonchalant-kühnem Griffe seine realistischen Stoffe und Bilder wählt.

Der erste Hauptteil der Arbeit stellt „Heine als Naturdichter" dar. Pache rühmt: „Heine beschränkt sich nicht auf ein einfaches Konstatieren, Nachzeichnen, Heraussehen; er läßt seine Augen, in denen seine innerste Seele ruht, die hundert schlafenden Geheimnisse der Blumen wachküssen (!), daß sie mit ihm blühen und glühen, mit ihm plaudern und lieben und leiden und hassen." Nichts ist tatsächlich charakteristischer als was Heine selbst sagt: „Was ich aus den Dingen nicht heraussehe, das sehe ich hinein." Aber die Gefahr ist doch dann unverkennbar und für Heines Eigenart unentrinnbar, daß dies Hineinsehen die Naturwahrheit verletzt und zum Raffinement der Manier führt. Der „poetische Proteus" wandelt eben alle Dinge nach sich um, in seiner „nervös gesteigerten, stetig spielenden Sensi-

vität"; dies denn noch schön zu finden – das ist eben Geschmackssache. Wer bei Goethe, Uhland, Mörike, Eichendorff, bei Stifter, Storm u. a. erkannt hat, wie in der Natursymbolik trotz aller Verinnerlichung und Durchgeistigung auch die Seele der Natur und das Plastische ihrer Eigenart gewahrt bleibt, der läßt sich durch Flittergold nicht blenden. Das tut der Verfasser auch nicht den „Neuen Gedichten" gegenüber, wo er selbst die Natursymbolik „auf die Spitze getrieben" und den „schlichten, keuschen" deutschen Frühling „zu einem orientalisch-wollüstigen Zaubergarten, einem farbenbrennenden Treibhauslenz" umgewandelt findet, „in dem jede Blüte raffiniert berechnet, jeder Duft fein abgewogen und mit den Nachbargerüchen harmonisch verschmolzen scheint" (S. 47). Wie sich Heine auch in dieser Hinsicht persifliert, zeigt kein Gedicht anschaulicher als folgendes:

Die Rose duftet – doch ob sie empfindet,
Das was sie duftet, ob die Nachtigall
Selbst fühlt, was sich durch unsre Seele windet
Bei ihres Liedes süßem Widerhall –

Ich weiß es nicht. Doch macht uns gar verdrießlich
Die Wahrheit oft! Und Ros' und Nachtigall,
Erlögen sie auch das Gefühl, ersprießlich
Wär' solche Lüge, wie in manchem Fall.

Hier haben wir den echten Heine in seiner Selbstironie, mit der er sich z. B. auch als „Hofdichter der Nordsee" bezeichnet. Er empfindet sich auch selbst in seiner „großen Einseitigkeit," die in der „Variation desselben kleinen Themas" liege, und seine virtuose Kunst, ein Gefühl hoch anschwellen und wieder in ein Nichts sich verflüchtigen zu lassen, findet in dem Selbstbekenntnis ihre Erklärung: Meine Seele „ist Gummi elastikum, zieht sich oft ins Unendliche und verschrumpft oft ins Winzige. Aber eine Seele habe ich doch." . . Die pikante und bizarre Mischung des Verschiedenartigsten in dieser Seele ist das, was den Heineschen Dichtungen gerade in ihrer Disharmonie den eigenartigen, modernen Reiz verleiht. Das bringt auch diese Arbeit zur Anschauung; nur sieht der Verfasser häufiger Einheitlichkeit und Objektivität und Ursprünglichkeit, wo ich sie vermisse. So genügen mir auch nicht die Abschnitte, welche über den Einfluß Goethes auf Heine und den Unterschied beider Dichter handeln. Da hätte er tiefer bohren sollen; auch daß Heine mit Wilhelm Müller „ganz unbewußte, innere Verwandtschaft des poetischen Empfindens" verbinde, kann ich nicht zugeben; bei Heine ist alles bewußt, berechnet. Den Kopf aber muß man schütteln, wenn Heine harmonischer, weil viel musikalischer als Brentano genannt wird. – An der Anordnung des Ganzen ist anfechtbar, daß die chronologische Folge der Dichtungen maßgebend ist, wodurch natürlich Wiederholungen unvermeidlich werden; die Anordnung nach Stoffen hätte sich mehr empfohlen, vergl. z. B. die musterhafte Veröffentlichung von Camillo von Klenze, The treatment of Nature in the works of Nikolaus Lenau, Chicago 1902 (83 Folios.). – Pache hätte besser getan, die im vierten Abschnitt gegebenen ästhetisch-kritischen Bemerkungen über Formen und Eigenheiten Heinescher

Natursymbolik zum leitenden Einteilungs-Grundsatz des Ganzen zu machen. Jedenfalls hat er eine sorgsame, höchst anregende Abhandlung geliefert, auch wenn man nicht zugeben kann, daß Heine „zuerst die alten Motive (der Natursymbolik) mit realistischem Auge und modernem Geiste" gesehen habe. Goethe ist in diesem Sinne viel realistischer, weil er die innere Naturwahrheit der Dinge festhält, Heine ist moderner, weil er bewußter, raffinierter, gewaltsamer, und daher unwahrer ist.

Neuwied. Alfred Biese.

Arno Scheunert, Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels (Beiträge zur Ästhetik, herausg. von Th. Lipps und R. M. Werner VIII). Hamburg, Leop. Voß 1903. XVI, 330 S. 8°.

Ernst August Georgy, Die Tragödie Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt. Leipzig, Ed. Avenarius 1904. XII, 334 S. 8°.

Albert Fries, Vergleichende Studien zu Hebbels Fragmenten nebst Miszellaneen zu seinen Werken und Tagebüchern. Berlin, E. Ebering 1903. 59 S. 8°.

Zu der jetzt ungemein regen Forschung über Hebbel ist dies ein Beitrag, der die Tiefe seines bewußten Geistesstrebens in einheitlicher Gesamterfassung ausschöpfen soll. Die unergründlich unbewußten Quellen des Dichterschaffens fluten ja um Vieles tiefer, als selbst tiefste Gedanken, mit denen der Dichter sie auszumessen sich müht; doch stehen diese sicher in Rückwirkung zu seinem Dichten und, wie Bewußtes und Unbewußtes in allem Denken und Dichten einander gegenseitig hervorlockt oder auch beeinträchtigt, so wird unbedingt die Kenntnis der philosophisch-ästhetischen Denkweise Hebbels zum Verständnis auch seiner Dichtungen Schätzbarstes beisteuern. Aus Abhandlungen, Tagebüchern und Briefen des Dichters hat Scheunert Sätze zu einem „großen Mosaikbilde" zusammengetragen, als welches er Hebbels System des „Pantragismus" uns vorführt. „Wenig freudig und erhebend" findet er dessen Gesamteindruck; ich möchte kurz sagen, daß ich darin überhaupt nichts entdecke, was zum Namen eines Systems berechtigt. Wohl gibt es in den ungleichwertigen, oft feinen und geistvollen Einfällen, wie Tage und Jahre sie in langer Kette schenkten, genug Übereinstimmendes in der Grundrichtung; doch sind sie weder auf einmal gedacht noch unter der Macht des Gedächtnisses klar ausgeglichen worden. Der zurückgeworfene Widerschein solcher Gedankenblitze bildet nicht den gleichmäßigen Lichtkern einer Sonnenkugel, eines Systemes und da Scheunert bloß die häufige Unklarheit von Hebbels Ausdrucksweise aufzeigt, doch dieses „System" ohne Widersprüche findet, will ich ihm vorhalten, daß es doch schier verwegen ist, die Widersprüche darin nicht zu bemerken.

Bevor ich die Bedeutung dieses „Systems" mit seinen Widerprüchen

charakterisiere, will ich mir durch wenige Worte über die Stellung des Dichters und Denkers Hebbel zu seiner Zeit dazu den Weg ebnen.

Nach dem Gewitter von „Sturm und Drang" erstrahlte in den Dichtungen unserer großen Meister uns gleichsam der Himmel im reinsten Friedensglanz. Verklärtere Dichtergestalten im Überwinden von Welt und Tod, wie Iphigenie, Johanna, Posa, Tell, Faust, auch Egmont, Maria, Homburg u. a. kennt die Literatur keiner Zeit und sie werden durch Jahrhunderte unvergessen der ringenden Menschheit vorleuchten. Wie gottgesandt erschienen sie an der Schwelle einer Zeit, in welcher unser Volk zum unmittelbaren Mühen mit der harten Wirklichkeit berufen ward, in schweren Kriegen um sein Dasein, in heißen Kämpfen um innere Freiheit, in entfesselter Arbeit mit Erfindungen und Entdeckungen, die in rascher Folge Verkehr und Lebensführung unglaublich verwandelten, in angestrengter wissenschaftlicher Forschung, die bis ins Kleine prüfte und der Induktion weiten Raum gab. In unbegrenztem Wettstreite, in dem jeder Hand anlegte und Geltung heischte, ging alles ins Breite, aber, weil nun ein jeder seinen Platz brauchte und nur auf unbeschränktem Felde große Individualitäten gedeihen, auch ins Enge. Für jenen reinsten, echtesten Individualismus, den Kant vertrat, indem er ihn ganz innerlich faßte und bloß auf das innerst Gewußte und damit auf den ethischen Gehalt und höchsten Stolz des Menschenbewußtseins gründete, hatte die nach außen gewandte Folgezeit kein Verständnis, wir haben es heute nicht und wie viele Menschen werden geboren werden müssen, bis das Geschlecht dafür reif ist?! Das Wort in Philosophie und Ästhetik führte, nachdem der alte so bequeme wie seichte Rationalismus zu Boden geschlagen war, zunächst der Pantheismus, in dem, wie im Zeitgeiste ebenso alles, wie wiederum nichts in seiner eigensten Wesenheit galt.

In solcher Zeit, in der nichts gläubig hingenommen, alles erarbeitet werden sollte, wuchs der Maurersohn aus Wesselburn heran, Druck und Not über und um sich, mit denen er bis in sein Mannesalter unüberwältigt sich maß, und so wurde er ein Sucher, Frager, Grübler, dem die gottverliehene Dichtergabe ein krauser Zauberschlüssel dünkte, um die verborgensten Rätsel des Menschendaseins aufzutun. Das Große an Hebbel ist, daß er über seine Kunst denkbar höchste Anschauungen hegte und, wenn vom Selbstgefühle seines Holofernes, seines Golo, seines Siegfried, der um Anerkennung schwer ringende Dichter in aufbäumendem Trotz mitunter Züge verriet, regte sich dabei weit mehr noch in ihm das Bewußtsein des Priesterberufes, für den er sich geweiht fühlte. Ist es unbescheiden, wenn er sich am Ende mit einer Nische neben Kleist und Grillparzer zufrieden erklärte, und wird man ihm die verweigern? Mit der modernen Zunft, die ihn als realistischen Vorläufer ihrer Art so gerne auf den Schild hebt, hat Hebbel nichts zu tun, er war weder roher Wirklichkeits- noch Herdenmensch, war der trotzigste Eigendenker, dem höchsten Geisteswesen alles Seins zustrebend, der Idee.

Dem, was er in seiner Kunst- und Weltanschauung mit der Zeit teilte, drückte er das Besondere seiner Denkart auf. Die Tragödie bedeutet in symbolisierender Gestaltung ihm Errettung von jeglichem individuellen Sein, das ihm schon an sich in der Selbständigkeit des Wollens für Schuld

galt (= Vischers „Urschuld") und als letztes Ziel schwebt ihm ein Reich von Monaden vor, welche nur noch Gott, seltsamerweise sich selbst garnicht mehr kennen. Dies ist seine Grundauffassung, zu der seine halb denkende, halb dichtende Art die verschiedensten Lehren, gelegentlich nicht ohne Widersprüche, welche ich nun aufzudecken habe, hinzufügte.

Die Erscheinungswelt ist nach ihm durchaus nur Sinnentrug und trotzdem wirkt das Schöne, dies reinste Geistige, wie er begreift, ja allein vermittels der Erscheinung. Die Gottheit, die er anfangs „durch eine noch verborgene Idee ersetzt" wissen will, bedeutet ihm dann stets das Vollkommene, die mit Selbstbewußtsein begabte Idee des Alls, von der es aber dann heißt, daß sie „Vereinigung des Psychischen mit dem Physischen und selbst physisch sei, daß sie sinnliche Begierden habe", daß sie „träume," daß sie „den Sündenfall zu den Individuationen begehe," daß sie endlich „zu notwendigem Leben erlöst" werde! So verleitet die Immanenz der absoluten Gottheit in ihrer Welt den Dichter, sie mit allem Zeitlichen zu identifizieren, anstatt ihr überzeitliches Umfassen alles Einzelnen im Ganzen einzusehen und zu verstehen, daß sie nur alles mit einmal, nie das Vereinzelte, Zerstückelte ist. Richtiger würden wir überhaupt von der Immanenz der Welt in Gott als von der Immanenz Gottes in der Welt sprechen; denn, ob wir auch nur durch die Welt, d. h. Außenwelt und Innenwelt, etwas vom Wesen der Gottheit kennen, sind das doch nur zerstückelte Spuren ihres Wesens, das allein im ewigen Ganzen der Welt, von dem wir weiter keinen Begriff als die Forderung seiner Ganzheit haben, ruht. In den Individuen findet Hebbel die einzige Möglichkeit eines Fortschrittes, nicht in der Menschheit, die er der Idee, dem Fertigen, Vollkommenen gleich zu setzen liebt. Trotzdem sind die Individuen als solche bei ihm nur wert zur Vernichtung und man fragt, wie das, was alles Verdienst des zu erreichenden Zieles haben soll, auslöschen dürfe. Dadurch, daß Hebbel die Menschheit, die ja doch auch der Erscheinungswelt zugehört, innerhalb ihrer zeitlichen Geschichte als Idee im absoluten Sinne und gewissermaßen als Gottheit auffaßt, entsteht ein Gewirr von Widersprüchen. Bald hören wir, daß jeder einzelne, der sich dem Zeitgeiste widersetzt, auch ein Sokrates, „mit Recht fällt", weil eben jeglicher Widerstand gegen die Menschheit „ethische Schuld" in diesem Hebbelschen Sinne ist, und es wird nicht bedacht, daß ja doch die größten Geisteshelden mit ihrem Widerstande, indem dabei auch das Martyrium ihres Unterganges eindrücklich wirkt, das Heil der Menschheit auf deren späteren Wegen gerade unsagbar gefördert haben. So betrachtet er die Menschheit, die ja nie mit der absoluten Idee zu verwechseln ist, nicht einmal im weiten Geschichtsgange, sondern nach einer jeweiligen Gegenwart. Dann wieder fordert Hebbel, daß das Individuum im Erdensein der Idee nicht widerstreben, sondern entgegenkommen solle, an Kleists „Prinz von Homburg" erinnernd, der aber nicht stirbt, sondern in das Glück des Diesseits eingeht, als ob dergestalt die Schuld unseres Daseins, die schon in der Individuation selbst liegen soll, entfernt würde! Dabei hebt er dann wieder als Grundgesetz der Tragödie das unabänderlich Notwendige der tragischen Schuld hervor, die er von den vom Markt geprägten Begriffen der „Sünde" und

des „Gut und Böse“ ganz unterscheidet. Gleich als ob es kein anderes Gut und Böse gäbe als das nach äußerlichen Wertungen und Satzungen bemessene und nicht die Menschenbrust, die ohne das Ideal des Guten ihre geistige Lebensluft verliert, davon in sich jene Schätzung trüge, für die gerade der Dichter den feinsten Maßstab besitzt. Und wenn im Erdensein schon an sich unser aller Schuld notwendig bedingt ist, wie sollen wir ihr widerstreben und dem Ideal entgegenkommen? Das bloße Sein ist ja, wie Hebbel an seiner Agnes Bernauer erläutert, schon tragische Schuld, die ohne jedes Handeln allein ihre Schönheit bewirken soll! Und doch wieder tadelt Hebbel dann im Drama „ein Unglück, gegen das der Wille nichts vermag,“ macht also, wie es unstreitig richtig, das Handeln zur Bedingung der dramatischen Wirkung. Ist die Schönheit für Agnes denn nicht solch „ein Unglück, gegen das der Wille nichts vermag?“ Fortwährend trübt die Vermischung von Erscheinungswelt und Idee Hebbels theoretische Einsicht trotz seinem Dualismus, der Zwiespalt zwischen dem göttlichen Weltwillen und Menschenwillen annimmt. Es stimmt dieser sodann in keiner Weise zu der sonst von ihm verkündeten Notwendigkeit unseres Handelns, welches nur als eine von der göttlichen Idee Gewolltes notwendig und dem Weltzwecke auch trotz Verirrung und scheinbarer Abkehr zuletzt nur dienlich sein muß. Daß von der Wärme der dichterischen Gestalten das Leben des Dramas durch und durch abhängt, schärft Hebbel ein und gleichwohl preist er darin als Höchstes die Idee, welche „nur Licht, nicht Wärme geben soll“ und „der es nicht wehtut, wenn die Individuen leiden.“ Bei manchen seiner Sätze scheint es, als wolle er mit der symbolisierenden Dichtweise jegliches starke Mitgefühl mit den Personen des Dramas aufheben und eigentlich sollte man bei dem von ihm gewollten Dualismus zwischen Idee und Individuation in der Darstellung der Personen gar keine Abänderung ihrer gewöhnlichen Natur erwarten, da es ihm ja daran liegt, eben diesen Widerstreit zwischen dem befangenen Einzelnleben und der göttlichen Idee möglichst hart zu kennzeichnen. Trotzdem fordert Hebbel durchaus idealistische, symbolische Gestaltung der Personen und Steigerung der Charaktere, da „das Drama ein tiefes Lebenssymbol, kein gemeines Lebensrätsel zu bieten hat“ und der Dichter „durch das Sichtbare, Begrenzte, Endliche das Unsichtbare, Unbegrenzte, Unendliche darstellen soll.“ Der „intelligible Mensch“ ist, wie Hebbel ausdrücklich sagt, sein Gegenstand, nicht der bloß nach außen gerichtete. Lag es dann aber nicht nahe zu verstehen, daß in diesem in den Individuen bereits vorhandenen Intelligiblen schon alle Ansätze zum Jenseitigen, das Hebbel schroff den Individuen gegenüberstellt, gegeben sind? Hebbel trennt dualistisch und verwechselt, wie erwähnt, dabei noch unbedacht mit der Idee die schroff von ihm ihr gegenübergestellte Erscheinungswelt, anstatt in ihr das wandelbare unvollkommene Kleid der Idee zu erblicken, in der sie ihrer Vollendung in der Zeit zustrebt. Obwohl Hebbel Diesseitiges und Jenseitiges durch eine Kluft auseinanderreißt, die gar kein Verständnis des einen durch das andere zuläßt, fügt er dunkel dann wieder die Weltüberwindung im Diesseits an sein Monadenreich. Ein Jenseits, welches das im Diesseits schon im Bewußtsein des Ich wurzelnde, doch überall verkürzte Ideal nicht erfüllt, ist ebenso bedeutungslos für das Leben

wie das unverbundene Diesseits und Jenseits sich jeder wirkungsvollen künstlerischen Behandlung im gemeinsamen Rahmen entziehen. Mächtigste Innenkräfte vielmehr, die sich bis zu überirdischer Größe steigern, will die dramatische Kunst in dem von ihr herausgestellten Seelenleben unserem Gefühle nähern. Ob diesem Gefühle dann daraus die Wahrheit der Unsterblichkeit sich aufdränge, bleibt ihm überlassen. Hebbel glaubte immer an Unsterblichkeit, die er sich verschieden ausdeutete. Einmal sagt er, nicht an ein Wiedersehen mit den Verstorbenen, wohl aber an ein Wiederfühlen glaube er. Naiv genug ist diese Unterscheidung. In welchem gegenseitigen Ausgleich Individuelles und Allgemeines in der Kunst stehen, dafür gewann Hebbel nie eigentliche Klarheit. Er hat ganz Unrecht „die Teilnahme an Einzelngeschicken als kümmerlich“ abzuweisen; denn nur lebhaftester Anteil an einer bedeutenden Person erhebt uns im Drama zum allgemein Menschlichen und, je mehr des allgemein Menschlichen an großen Individualitäten erscheint, desto reger anderseits wird unser Mitgefühl für Persönliches. Hebbel verlangt übrigens selbst an andern Stellen das warme Leben der Individuen im Drama! So nötig wie das Symbolisieren ist das Individualisieren dem Dichter und er muß uns irgendwie das volle Eigenleben seiner Gestalten mit mehr Realismus oder Idealismus gewiß machen, zuweilen aus seiner eigenen starken Individualität ähnliche Geisteskinder zeugend.

Und Hebbel im sicheren Verständnis bedeutender Individualitäten fordert Freiheit und Notwendigkeit zugleich in ihrem Handeln. Das erklärt Scheunert irrig, wenn er die Notwendigkeit auf die äußeren Geschehnisse und die Freiheit auf den für die Vorstellung der Handelnden entstehenden Schein bezieht. Aller echten Symbolik, dem „aufrichtigen“ ästhetischen Scheine (Schiller) liegt reinste Wahrheit zugrunde und das täuschend Scheinhafte erstreckt sich nicht auf jene tiefen Geistesmächte, die das Symbol gerade eindrücklich macht.

„O haltet das Symbol mir wert,
Wenn ihr das Wesen selber ehrt!“ (Anast. Grün.)

Wie Hebbel „die Freiheit und Notwendigkeit zugleich“ verstand, zeigt klar sein Wort: „Was einer werden kann, ist er schon.“ Er lenkt unwillkürlich damit in die Kantsche Begriffsbestimmung der Freiheit ein, wie sie sich sowohl in der „Kritik der reinen Vernunft“ (s. Kehrbach S. 432 ff.), als auch in der „Kritik der praktischen Vernunft“ (Kehrbach S. 114 ff.) findet und von deren Betrachtungsweise Schopenhauer, der einer banalen Freiheitsauffassung so abgewandt wie möglich war, bekannte, daß sie „dem Besten beizähle, was je von Menschen gesagt worden“, wobei er seinerseits diesen intelligiblen Freiheitsbegriff auch auf das Anorganische erstreckte (Grisebach, I, 637 ff., 641). Darnach ist, wenn wir die Notwendigkeit menschlicher Handlungen wie eine Sonnenfinsternis berechnen könnten, der Mensch dennoch frei, weil sämtliche ihn bestimmenden Einflüsse in ihm den Kern eines ursprünglichen intelligiblen Willens voraussetzen, der, ob so oder so entwickelt, dafür doch in sich selber erste eigentümliche Anlagen zur Bedingung hat, welche bei jedem neuen Tun unaufhörlich weiter wirken und der wahrhaft bestimmende Urfaktor bleiben.

Deshalb enthält unser innerstes Wesensgesetz, das unsere Freiheit ausmacht, in dieser Freiheit dieselbe Notwendigkeit, wie alle äußerlich motivierten Geschehnisse und das läßt uns auch in dem für die Erscheinungswelt geltenden Kausalitätsgesetz ein über unserer Vorstellung erhabenes intelligibles Gesetz annehmen. Und dieser Einsicht, daß das reinste Geisteswesen und seine Freiheit erst recht des Gesetzes bedürfe, welches als Selbstgesetz weit mehr diesen Namen verdient, und daß überhaupt nur so der Freiheitsbegriff möglich sei, entspricht das Wort Hebbels, der als dramatischer Dichter symbolisierend schon die Erscheinungswelt der intelligiblen nähern will: „Was einer werden kann, ist er schon." Ein starker Widerspruch hierzu ist es freilich, daß Hebbel in andern Sätzen die Handlung des Helden ganz allein von Zeit und Umwelt beherrscht sein läßt.

Immer aber müssen Symbolisches und Individuelles in der Kunst sich durchmischen und Scheunert hat nicht Recht, daß die dramatischen Motivierungen aus den symbolischen, nicht aus den individuellen Charakteren fließen sollen. Aus beidem entspringen sie; denn diese Zweiheit ist Einheit geworden. Den Hebbelschen Symbolismus will Scheunert sogar so verstehen, daß die verschiedentlichsten dramatischen Handlungen nicht nach ihrem besonderen Geschehen, sondern nach einer in der Ferne liegenden Grundidee aufgefaßt werden. Ihm bedeutet die Verführung von Hebbels Klara nichts als „eine grausame Notwendigkeit, einer freundlichen, glückverheißenden, sonnigen Welt den Rücken zu kehren und sich einer fremden, kalten, finstern, untergangdrohenden notgedrungen und verzweiflungsvoll in die Arme werfen zu müssen." Hat das wirklich nur diesen allgemeinen Sinn? Dann sind bei verschiedenstem Inhalt viele Stücke völlig dasselbe! Und doch rügt Scheunert mit Fug den „blutlosen Gespenstertanz" des Hebbelschen Monadenreiches, den er gleichwohl mit solcher eben vorgetragenen Ansicht, die sicher nicht diejenige Hebbels war, schon in die dramatische Dichtung verlegt. Daß wir doch Goethes Warnung, überall nur unter Abstraktionen die Kunst genießen zu wollen, uns merkten.

Die Kongruenz oder Inkongruenz der äußeren und der symbolischen Handlung, worüber Scheunert vieles erörtert, darf gar nicht in Frage kommen; in der dichterischen Gestaltung ist alles eines, wie Stoff und Form. Darum ist auch der Begriff der „inneren Form", wie Scheunert ihn aufstellt, unannehmbar. Er faßt denselben zwar ungleich tiefer und philosophischer als Theod. Poppe, (Friedr. Hebbel und sein Drama, Berlin 1900, Mayer und Müller), der ihn als „die mit der Macht einer Offenbarung ins Bewußtsein getretene Erscheinung des zu verwirklichenden Kunstwerkes" erläutert, also ohne Rücksicht auf die ausgeführte Form eine allgemeine Vorstellung so nennt, die nichts weniger als Form ist. Scheunert hält ihm entgegen, daß auch ein bloß auf ganz Äußerliches sich richtender Verfasser, falls der lebhafte Einfall eines Planes genüge, schon eine innere Form erzeuge. Er betont das Transzendente und sieht in der inneren Form nach Hebbels Begriff die „Entschleierung des Weltmysteriums," das der Dichter als „Bewußtsein der Welt" bis in seine Wurzeln durchschaut. Aber ich vermisse wieder die Form in dieser „inneren Form" und bestreite, daß Hebbel je bei diesem

Ausdruck etwas anderes als die echte künstlerische Form meinte. Mit einem Ausspruche Hebbels beweist man das; er nennt die „innere Form der Organismen die auseinandergelegte ethische Form.“ Das heißt nach der etwas wunderlichen Sprache Hebbels, daß die Organismen, frei von jeder Willkür der Vereinzelung, in ihrer Beschaffenheit durchweg die Gesetzmäßigkeit des Monadenreiches zeigen. Die innere Form bedeutet da diejenige, die nicht ihr bloßes Aussehen erschöpft, sondern die „Äußeres und Inneres verbindend,“ ihre Gestalt aus dem Innenwesen und allen Zwecken der Organismen hervorbildet. So ist auch in der Ästhetik der Ausdruck der „inneren Form“ nicht bloß bei Hebbel, sondern sonst vielfach gebraucht worden und man versteht darunter stets eine Form, die ganz sich nach innerlichen Zwecken gestaltet und sie nicht bloß auf der Oberfläche, sondern in der gesamten Körperbeschaffenheit durch und durch wiedergibt, so daß durch die Oberfläche die innere Gehalts- und Wesensfülle hindurchscheint. Weil man allzu oft den Ausdruck der Form nur im Hinblick auf gefällige Äußerlichkeiten, z. B. Wortwahl, Satzgefüge, Versrytmen, Reime, Wohlklang in der Dichtkunst gebraucht, so will man mit „innerer Form“ die Schönheit geistigster Gesamtwirkung bezeichnen. Sie ist die Form, die, wie Schiller sagt, „den Stoff vertilgt,“ so daß sie von der Art und Bedeutung ihres Inhaltes bedingt ist in allen ihren Gestaltungen und der poetische Gehalt von ihr vollkommen unzertrennlich ist. Wenn man das meist gedankenlos gesprochene Wort anwendet, daß es in der Kunst nicht auf den Stoff, sondern auf die Form ankomme, so hat man recht, sobald man darunter den in der Form vergeistigten Inhalt versteht, doch hat man nicht recht, wenn man nur an gefällige Äußerlichkeiten denkt, die, ungeistig vom Gehalt geschieden, kein Ruhm, sondern der schlimmste Mangel jeder Kunst, nie wahre Form sind. Sogar Fr. Vischer, für den die Form „geistig unsinnlich“ ist, tut den starken Mißgriff, bei den bildenden Künsten ihre Wirkung ganz in der Oberfläche zu sehen, indem wir „die Körper im Geiste aushöhlen!“ Er vergißt, daß wir in Kunst wie Natur Glieder sehen wollen, keine Haut und daß jede Muskelbewegung unter der Haut, jedes Spiel der Miene unter ihr erst der Haut Leben verleiht, daß wir überall in der Oberfläche den gestaltenden Willen der Organismen und dazu den besonderen Willen in der jeweiligen Lage erkennen wollen. Schon beim grünen Blatte ergötzt uns sein frisches inneres Leben, durch die feine Farbenschattierung der Blumen scheint das Gewebe ihrer Fasern hindurch, was genugsam lehrt, daß auch Kant unrecht hatte, in der Farbe einen nur äußeren Sinnenreiz zu mißachten, da sie eine zur Abzeichnung alles Innenlebens deutliche Sprache redet. In den Oberflächen erfassen wir ästhetisch so das Innenleben viel unmittelbarer, rascher und voller als es der zergliedernde Verstand uns vermittelt, indem wir uns freilich nicht etwa die Säfte, Blut und Fleisch veranschaulichen, sondern nur unter ihnen das innerliche Gesamtleben gewahren, keineswegs aber „die Körper aushöhlen.“ Wenn wir von innerer Form in der Kunst reden, so wird damit der Ausdruck bezeichnet, der in irgendwelchem Gesamtgebilde, z. B. im Drama bereits in einzelnen Sätzen, dann in Monologen, in Szenen, in Akten und schließlich, was am wertvollsten, in der Ganzheit des Werkes vermöge sämtlicher äußerer Mittel,

welche der Geist zur Formgebung wählt, aus dem Innersten hervortritt. Der allertiefste Gehalt und auch das Transzendente findet in dieser durch Sinnliches redenden unsinnlichen Form seinen Ausdruck. Was Scheunert über Hebbels Dichtersprache sagt, daß sie „meist nichts als Gefäß des Gedankens und nicht der lebendige Körper sei, dessen Bewegung den Gedanken offenbart,“ schrieb er wohl nur seiner eigenen Erklärung der inneren Form zuliebe; denn sonst wäre es unfaßbar, wie man dem Dichter der „Genoveva“, der „Nibelungen“ usw., der mit der Rede, selbst in deren Härten, oft den allertiefsten Seelenschwingungen folgt, dies Zeugnis ausstellen könnte.

Nicht allen Seiten des Buches, in dem Scheunert Hebbels Pantragismus auch in Hinsicht auf Komödie, Tragikomödie, sowie auf alle Künste durchgeht, kann ich folgen. Bei manchen Aussprüchen Hebbels hätte Scheunert gehörigen Widerspruch nicht zurückhalten dürfen, so wenn Hebbel sagt, daß „in allen ihren Stadien“ (!) die Tragödie „unvernünftig und unsittlich“ sei!! Antigone, Iphigenie, Johanna, Max und Tekla, Prinz von Homburg, Goethes Klärchen usf., wie viele Geister der Poesie rufen ihren Protest! Auf Hebbels eigene dramatische Dichtung paßt das besser, obschon keineswegs ganz, da namentlich seine Frauengestalten vielfach widersprechen. Die Versöhnung als Gesamtausdruck war indes für Hebbel das dramatische Ziel, nicht der Konflikt und zuletzt verleugnet sich nie das Priesterliche in seiner Kunstauffassung.

Scheunert hätte Genußreicheres geboten, wenn er sein fleißiges Studium der Philosophie und Ästhetik Hebbels in knapperer Zusammenfassung zur Kritik des Haltbaren und Unhaltbaren verwandt hätte, anstatt in dickem Buche die Aussprüche des Dichters und sich selbst ungebührlich zu wiederholen und unbehauene Steine, die überall auseinander klaffen, zum Systeme zusammenzuschichten.

Dem Verfasser der zweiten Hebbelstudie, Georgy, darf man nicht absprechen, daß er mit Liebe und Wärme sich bemüht, die Bedeutung der Tragödien Hebbels, jede nach ihrem Eigentümlichen, und damit die Eigenart des großen Tragikers überhaupt zu kennzeichnen. Um so bedauerlicher, daß man dem Buche im ganzen kein hohes Lob erteilen kann. Zwar wird der Leser darin manches Gute finden, die Charakterisierungen der einzelnen Dichtergestalten sind treffend und die Auffassungen der Handlungen nach den Motiven meist richtig und damit ist immerhin Vieles anerkannt. Dennoch erfüllt Georgy die Aufgabe, die er sich im Titel setzte, nicht. Was er über den Ideengehalt der Stücke sagt, ist trotz seinen langen Erläuterungen ungenügend und oft auch schief. Er möchte mit kurzen Schlagworten die Idee jeder einzelnen Tragödie treffen und, wie es dabei nicht ausbleiben kann, überranken jene doch schmarotzernd dann den lebendigen Wuchs der Dichtungen, anstatt dessen wir bei Georgy nur Teile seines Stammes und Gezweiges, im übrigen aber die Wucherungen seiner Dialektik zu schauen bekommen. In „Judith“ soll angeblich die Idee „des Handelns“, in „Genoveva“ die „der reinen Anschauung“, in „Maria Magdalena“ die „der Maßlosigkeit“, in „Herodes und Mariamne“ die „der Innerlichkeit“, in „Agnes Bernauer“ die „des Opfers“,

in „Gyges und sein Ring“ die „der Sitte“, in „den Nibelungen“ die Idee „durch Dienen zum Werden“ der Kern sein. Wie durfte der Verfasser, der ein Mann von ernstem Streben zu sein scheint, bei Ausarbeitung seines langen Buches, das einer so tiefen Aufgabe dienen soll, sich nur die Unzulänglichkeit solches Wortkrames verschweigen! Zuzugeben ist ja, daß seine Schlagworte zuweilen mehr oder minder ungefähr das Richtige angeben; doch ist eben hier jedes „Ungefähr“ von Übel und, wo man nicht vom Grund bis zum Scheitel den Eigengehalt jedes Werkes so kenntlich macht, daß es sich von jeglichem andern unterscheidet, haut man daneben und verhüllt mit schmiegsamen Worten doch immer die Wahrheit. Die Idee einer Dichtung ist, wie ich in der Kritik über Scheunerts Buch ausführte, keine Abstraktion, sondern lebendiges Sein. Wenn wir sie in Worten wiedergeben wollen, so gestehen wir uns bei jeder Formulierung, daß wir von dem Besonderen, in welchem sie in der uns vorliegenden Dichtung keimt und sprießt, Kostbares opfern. Indem wir, um dies Opfer einzuschränken, wenigstens manche charakteristischen Hauptzüge der allgemeinsten Kennzeichnung der Idee hinzufügen, merken wir dann bald, daß zur echten Verständlichung dieser Hauptzüge eine Menge von kleinen und feinen Strichen eigentlich gehöre, die das Bild erst recht individualisieren. Und wenn wir andeutungsweise von der feineren Beseelung des Dichtwerkes noch allerhand in unsere Fassung seiner Idee aufnahmen, verhehlen wir uns nicht, daß wir das volle seine Idee erschöpfende individuelle Leben erst mit allem sprachlichen, beziehungsweise rytmischen Ausdrucke empfangen. Kurzum, ungeschmälert ist die Idee nur das ganze Kunstgebilde selbst, wie es aus dem Innersten ihres Kernes sich entfaltet und einzig ohne den geringsten Überfluß von Worten und Klängen in ihr aufgeht, seine „innere Form.“ Weil wir indes zur Erläuterung der Idee nicht ihre gesamte Selbstgestaltung anwenden können und ihrem Verständnisse dienen wollen mit der Hervorkehrung entscheidender Momente, an die dann leicht Sinn und Wert alles übrigen für den Denkenden sich angliedert, so ist eine solche verkürzte Wiedergabe der Idee als Abstraktion notwendig. Des Kunstgefühles bedarf es, um sie glücklich zu fassen, einer so energischen wie zarten Andeutung des dichterischen Gehaltes in allem Bedeutsamen. Nicht dürres Holz, sondern der kahle Zweig im Winter soll das sein mit dem verborgenen Leben seiner Knospen, deren frische Triebkraft wir uns ergänzen. Was aber sollen uns solche Abstraktionen, wie Georgy sie bietet? In „Judith“ wird uns doch wohl gerade im Sinne der Hebbelschen Theorie die Unzulänglichkeit des menschlichen Individuums überhaupt verdeutlicht an dem wunderhohen Weibe, das in seiner großen Seele allein im ganzen Volke den Mut zu befreiender Tat findet, doch als Täterin durch die Schwäche ihres Geschlechtes strauchelt. Daß Judith nach ihrer Befleckung nicht stirbt, ist fraglos untragisch, ganz gegen den Geist der von Hebbel fast immer verkündigten Theorie, läßt sich bloß als Fehler der Verlegenheit begreifen und hätte von Georgy nicht entschuldigt werden sollen. Daß Herzog Albrecht in „Agnes Bernauer“ nach dem Tode der Heldin am Leben bleibt, ist ein durchaus anderer Fall und Georgy hat vollständig recht, hier den Dichter gegen recht platte, ver-

ständnislose Einwürfe zu verteidigen. Was er über dies Drama schreibt, ist wohl der beste Abschnitt des Buches und die Idee „des Opfers" charakterisiert auch dies Stück am leidlichsten, obschon auch hier das kurze Wort allzu wenig sagt. Genug Gutes entwickelt er über „Herodes und Mariamne"; um so weniger durfte es ihm genügen, dies wohl größte Werk Hebbels mit der Formel der „Innerlichkeit" abzufinden. Das ist ein Begriff, der mit dem Wesen des Dramas überhaupt unauflöslich verflochten ist, und, wenn man selbst einräumt, daß über seine Bedeutung sich eine Handlung einmal in besonderem Sinne verbreiten kann, doch auch in solcher besonderen Behandlung noch in zu vielen Stücken angetroffen wird, die dann alle noch eine Spezialisierung ihrer Ideen fordern. Was für das Verständnis Mariamnes das Allerwichtigste, vermisse ich, wie sonst, auch bei Georgy und in einer nicht üblen kleinen Schrift von Dr. Paul Bornstein (Hebbels „Herodes und Mariamne", Hamburg und Leipzig, Leop. Voß, 1904). Weder Innerlichkeit, noch Selbstbestimmung, noch Stolz, noch Menschen- und Frauenwürde genügen als Begriffe, um das Fühlen und Handeln der Heldin im Mittelpunkt zu erfassen. Daß Mariamne ihre Frauenwürde hier ganz allein an der Macht ihres Liebesgefühles für Herodes mißt und wertet und daß die Stärke einer solchen Liebe, die aus freien Stücken den Tod überwinden will, von demselben Manne, dem sie gilt, für nichts geachtet, die freie Unermeßlichkeit dieses Fühlens unter rohen Zwang gebeugt werden soll, daß diese Entweihung ihrer großen und mit Größe liebenden Seele die Königin empört, das ist doch unbedingt das Bestimmende, Belebende in der Idee des Dramas. Bei „Selbstbestimmung", „Würde", „Stolz" könnte es sich um viel kältere Dinge handeln. Wenn Bornstein einige Verse Hebbels, die er als reflektiert angreift, die aber gerade diese auch sonst ja überall deutliche Idee an die Spitze stellen, indem da Mariamne zweimal auf den ihr als Weib gewordenen Schimpf, doch unter stolzer Verbergung ihrer Liebesgefühle vor Herodes hindeutet, nochmals genau lesen wollte, würde er sie vielleicht in anderem Lichte sehen. Ganz unzulänglich und ohne Vertiefung ist Georgys letzter Abschnitt „Die Idee des Tragischen bei Hebbel" geschrieben. Eine Kritik an den Theorien Hebbels und an der Zusammenstimmung seiner Dichtungen mit seinen Theorien zu üben erläßt sich der Verfasser, und seine Bemerkungen über das antike Drama, das er, durch Hebbel verleitet, als bloßes Schicksalsdrama auffaßt (vgl. auch S. 244), sind unhaltbar. Daß Georgy im Abschnitt über „Genoveva" die Wichtigkeit des „Erdensaftes" und der „Erkenntnis der Anforderungen der Stunde" für die „reine Anschauung" fort und fort betont, ist wunderlich genug und es scheint ihm ganz entgangen zu sein, daß mit einer reinen Anschauung Sinnlichkeit und Stunde eben nichts zu tun haben. Ob die „Maßlosigkeit" nicht in „Judith" oder „Genoveva" viel stärker anzutreffen, als in „Maria Magdalena", wo beim Meister Anton doch höchstens die Maßlosigkeit seiner Gemessenheit zu entdecken ist? Ob die Idee der „Sitte" auf Goethes „Tasso" nicht ebenso paßt wie auf „Gyges und sein Ring?"

Endlich dürfen die Mängel der Darstellung in diesem Buche schlechterdings nicht verschwiegen werden. Der Stil des Verfassers ist lebhaft und

zuweilen beredt, doch ungeschult und zeigt schlimme Verrenkungen, Flüchtigkeiten, Unklarheiten wie manchen Schwulst.

München. Walter Bormann.

In Albert Fries' „Studien" handelt es sich, wie der Verfasser selbst angibt, wesentlich nur um die Frage: Inwiefern lassen sich in Hebbels Fragmenten Einflüsse der Klassiker (Schillers, Shakespeares, Goethes, Lessings, Kleists usw.) im einzelnen nachweisen. Im einzelnen? Wie ist das möglich, ohne sich vorher ein Bild von dem Ganzen gemacht zu haben?! Der Anatom beginnt seine Studien doch auch nicht mit dem kleinen Finger. Der Verfasser will nun allerdings seine Schrift als Vorläufer einer größeren Arbeit, „bei der natürlich in erster Linie auf den inneren Gehalt der Werke Gewicht zu legen sein werde," betrachtet wissen. Diese Zukunftsarbeit müßte doch aber als Untergrund der Einzelheiten bereits zu spüren sein. Ich habe nichts davon bemerken können. Überall Spuren einer außerordentlichen Belesenheit, nirgends eine genügende Sichtung, nirgends eine genügende Berücksichtigung der kritischen Frage, ob die — an sich schon meist nebensächlichere Dinge betreffenden — Übereinstimmungen sich nicht etwa aus ähnlichen Kulturbedingungen oder ähnlicher individueller Anlage der Dichter oder gar aus dem, was schon häufig im Stoff liegt: Situation u. dgl. erklären lassen. Der Verfasser selbst gesteht zum Schluß: „So manche der hier nachgewiesenen Übereinstimmungen mit den Klassikern mögen ihre Genesis in der gleichen Situation der redenden Personen oder in der allgemeinen (!) Gebräuchlichkeit gewisser Wendungen haben; hier ist die Abgrenzung nicht leicht." Gewiß ist sie das nicht. Geht man aber einmal auf Übereinstimmungen aus, die meist nur Rückschlüsse auf das Gedächtnisvermögen des betreffenden Dichters gestatten, so muß man derartige Übereinstimmungen — bevor man sie veröffentlicht — um so gründlicher prüfen. Wenn dann der Verfasser fortfährt „bei zahlreichen Stellen aber, hoffe ich, wird man zugeben, daß Beeinflussung vorliegt" so kann man das — obgleich auch schon mit erheblicher Einschränkung — zugeben, ohne daß dadurch für Hebbels tieferes Verständnis viel gewonnen wird.

Leipzig. Bruno Golz.

Grigorovitza Emanuel, Libussa in der deutschen Literatur. Berlin, Verlag von Alex. Dunker, 1901. 87 S. 8°. M. 2.50.

M. Speransky im Archiv f. slav. Philol. XXIII, 602 weist darauf hin, daß Grigorovitzas Werk eine Ergänzung zu dem Buche Murkos, Romantische Einflüsse in Böhmen biete, indem es den Einfluß tschechischer Stoffe auf die deutsche Literatur darstelle. Aber Gr. behandelt eingehender nur Brentanos „Gründung Prags" und schließt sich dabei wie auch besonders in der Besprechung der Überlieferung der Sage und der Vorgänge hauptsächlich an Ernst Kraus (im tschechischen Athenaeum Prag 1898, IV, 261—269) an.[1])

---

[1]) Auf Kraus' erneute Bearbeitung des Themas in seinem Buche von 1902 sei ein- für allemal kurz verwiesen, da ein näheres Eingehen in diesem Zusammenhange nicht möglich ist.

Hervorzuheben ist die Vermeidung langatmiger Inhaltsangaben, zu rügen die Flüchtigkeit und Ungenauigkeit, durch die bereits von Kraus richtig Dargestelltes verwirrt wird.

So ist Abschnitt I ,Die Überlieferung der Libussasage' (11–15) nur ein schwacher Abklatsch aus Kraus (a. a. O. 261 ff.). Woher G. schöpft, daß Kosmas alle Ursagen genau kannte, weiß ich nicht; jedenfalls sind die tschechischen Geschichtschreiber und Literaturhistoriker der neueren Zeit eher geneigt, das Gegenteil anzunehmen. Die Polemik gegen die abgetanen Fälschungen Hankas ist zwecklos. Neu und unrichtig sind beinahe alle Daten über die einzelnen Geschichtschreiber. „Schon der Altbunzlauer Domherr Dalimil, der alttschechische Reimchronist, schrieb in seiner antigermanischen ,Kronika stará klastera Boleslavského' aus dem 15. Jahrhundert, die 1849 in Prag neu herausgegeben wurde, manches Abweichende." Jedes Handbüchlein der tschechischen Literatur hätte G. Aufschluß gegeben, daß ein sonst unbekannter Ritter des Johanniterordens in den Jahren 1308—1314 eine Chronik schrieb, die man fälschlich nach einem Vermerk dem Dalimil Meziřický zuschrieb, nicht aber die Kronika stara, d. i. Kosmas. Hájeks Chronik erschien nicht 1532, sondern 1503, noch weniger Dubravius 1687 zum erstenmal, sondern 1552. Die für G. unbekannte Größe, welche Hajek als unzuverlässig brandmarkte, war Gelasius Dobner, dessen lateinische Ausgabe des Hajek vom Jahre 1761–62 für die Quellenuntersuchung bei Brentanos Werk von Bedeutung ist. Übrigens hätte sich ja Grigorovitza in der Abhandlung von V. Tille im Český Lid. (hrsg. von Niederle und Zíbrt. Prag 1892. I, 118—125, 223–237. 462–468.) über die Entwicklung der Sage vom eisernen Tisch sehr gut informieren können. Man vergleiche auch die Rezensionen in der Zs. d. Ver. f. ö. Volkskunde II, 94, III, 114. Zur Entstehungsgeschichte der Sage lieferten wertvolles Material Iwan Franko, Český Lid. II 22 (vgl. Polívka, Zs. f. ö. Volkskunde I, 358), Zíbrt im Světozor, 1897, 34–45, Julius Lippert in „Die tschechische Ursage und ihre Entstehung" 1889 [Nr. 141 der Sammlung gemeinnütziger Vorträge, hrsg. vom deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag]. Über die Fortbildung der Sage in neuester Zeit berichtet außer Tille a. a. O. auch Polívka, Wisła II (1888), 563 ff., Warschau, Dr. K. Matyas im Feuilleton der Gazetta Lwowska 1889, S. 8 (wieder abgedruckt Bibl. der Wisła Warszawa, 1890, Nr. 2, S. 21–23).

Ebenso wenig förderte Grigorovitza in II „Deutsche Bearbeitungen der Libussasage bis auf Cl. Brentano" S. 16–26. So behauptet er in der Einleitung (S. 11), durch Kraus verleitet, der die Reihe der deutschen Bearbeitungen mit Herders Fürstentafel eröffnet, daß die slavische Literatur erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts für Deutschland Bedeutung gewonnen habe, um sich selber S. 17 durch die Analyse eines Singspiels „Der eiserne Tisch" aus dem 18. Jahrhundert, und zwar aus der Zeit der englischen Komödianten, zu widerlegen. In Wirklichkeit ist ja die Teilnahme der Deutschen für die Sagen ihrer interessanten Nachbarn so alt, wie die Berührung mit ihnen; enthalten doch die Annales Fuldenses 864 in der Volksetymologie „Diuvin id est puella" die erste Erinnerung an die Sage vom Mädchenkrieg. Ich sehe ganz von der Teilnahme ab, die Deutsche durch Bearbeitung des

Deutschenhassers „Dalimil“ in Vers und Prosa für diese Sagen bekundeten. Haben wir doch schon im 16. Jahrhundert ein Volksbuch über die böhmische Sage von König Eginhard, und Hans Sachs gibt in einem seiner „Herrlichen Gedichten“ vom 2. Aug. 1537 einen Bericht über „Ursprung des Behemischen Königreiches und Landes“ eine Skizze unserer Sage nach Aeneas Sylvius. Der Niederländer J. Cats verwertet in seinem „Proefsteen van den Trouringh“ III, 126 die Sage von Herzog Udalrich und Božena, und Georg Neumark, der diesen Abschnitt in seiner „Verhochdeutschten Fryne Bozene“ Danzig 1651 bearbeitet, bemerkt in der Anm. 3, S. 165 seines „Poetisch-historischen Lustgartens“ Danzig 1666, wo er seine Fryne wieder abdruckt, diese Sage sei nur eine Umkehrung der Libussasage, die er mit Berufung auf Aeneas Sylvius Kap. 8 und Kosmas 4—6 Blattseite wiedergibt. (Stern, Realschulprogramm Budweis 1896, Anm. 3, S. 14, der hier die erste Erwähnung unserer Sage zu finden glaubt.) Ebenso benutzt des Aeneas Sylvius' Chronik Heinrich Buchholtz in seinem Roman „Der christl. Teutschen Großfürsten Herkules und des böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte“. Braunschweig 1659. Valisca ist nichts anderes als die Valasca = Wlasta des Aeneas Sylvius, und nach einem im 17. Jahrhundert üblichen Romanmotiv erscheinen auch Libussa, Brela, Theka und Priusla in unserem Roman nicht als Königinnen, sondern die einen als Dienerinnen und Priusla als Ritter. Die Namen stammen aus Aeneas Sylvius. — Die eigentliche Libussage behandelt in größerem Umfange erst der Freiherr von Hohberg als Episode seines Epos „Der habsburgische Ottobert“, Erfurt 1664, ebenfalls nach Aeneas Sylvius und auch nach Dubravius. Bald bemächtigen sich auch die Komödiantentruppen dieses prächtigen Stoffes und vom Jahre 1666 ist uns die Aufführung einer Libussakomödie, bestehend aus zwei Teilen, der Historie der Libussa bis an ihren Tod und den 7jährigen Weiberkrieg, welchen die Ulasta gegen Primislaus führt, bezeugt. Das Stück wurde auch zweimal in Torgau am 26. und 27. Februar 1680 aufgeführt. (Heine, Velten, S. 28.) Anderseits verbanden die Komödianten auch die Sage vom eisernen Tisch mit dem Hamlet, und durch einen glücklichen Zufall ist uns, wie Paludan, Zs. f. d. Phil. XXV, 323 berichtet, der Theaterzettel der Truppe der Witwe Velten aus Dänemark erhalten, nach Paludan aus der Zeit zwischen 1698 bis 1711. Sogar Personenverzeichnis und genaue Inhaltsangabe dieser Komödie „Der verirrte Liebesstand oder der Durchlauchtige Bauer“ sind vorhanden. Paludan erwähnt gleichzeitig, daß in Meißners Verzeichnis (Jahrb. der Shakesp.-Gesellschaft XX, 129) die Aufführung eines Stückes „Der eiserne Tisch oder Prinz Sigislaus von Böhmen“ zu Nürnberg 1700 (?) verzeichnet wird. Die Wiener Hofbibliothek enthält nun die von Grigorovitza S. 17 besprochene Handschrift Nr. 13188, deren Inhalt mit dem von Paludan a. a. O. gegebenen Argument übereinstimmt. G. allerdings kennt Paludans Aufsatz nicht. Wie G. S. 19 von den Zauberkünsten „des Zigeuners Saga“ reden kann, begreife ich nicht; in der Handschrift ist bloß eine „Mutter Saga“ zu finden; auch wäre der Erwähnung wert gewesen, daß Hedregundis nur eine vergröberte Ophelia ist; in ihrem Wahnsinn spricht sie z. B. Hs. S. 23a: „Warum lacht ihr mich an? Ich will meinem Liebsten einen Kranz bringen.“ Auch ist nicht Belsary,

sondern Belsarus zu lesen; denn der Schreiber gibt 30b auch Venus als veny – Druckfehler sind wohl S. 18, Z. 13 und 15, 3. Akt, 4. Akt statt 2. Akt, 3. Akt. – Am Anfang des 18. Jahrhunderts blüht ja die Oper, und so wissen wir auch von einer italienischen Oper „La Libussa" mit der Musik von Bart. Bernardi, Prag 1703, und Praga nascente da Libussa e Primislao, Ant. Denzi, Prag 1734, doch konnte ich diesen Text nirgends auftreiben. – Seit 1620 hatten ja die vertriebenen Böhmen die Teilnahme für die Sagen ihrer Heimat fortgepflanzt, aber endlich zeigt sich der Stillstand des literarischen Lebens bei den Tschechen auch in einer Pause in den Bearbeitungen unserer Sage. Erst mit Herder setzt eine neue Epoche ein.

Von den Bearbeitungen bis auf Brentano hat Grigorovitza nur Herders Fürstentafel und das Märchen von Musaeus gelesen; der Bericht G.s über die vier übrigen enthält außer Unrichtigkeiten nur einen Auszug aus Kraus. „Die Geschichte aus Ritterzeiten, Libussa Herzogin von Böhmen, Leipzig 1791 von einem Anonymus" rührt nach Goedeke VII² 16 von A. L. Schubart her. Soviel ich weiß, ist sie einzig in der Prager Universitätsbibliothek zu finden, und zwar wurde mir das Buch nur durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Rudolf Fürst, Prag, zugänglich. — Aus Kraus hat G. abgeschrieben, der Verfasser habe nur spärliche Quellen gekannt, denn im fortgesetzten „Grand Dictionnaire Historique" Moreris heiße es darüber: „Libussa choisit pour époux un laboureur nommé Przimislaus, homme de conduite et de bon sens." So heißt es bei Kraus. In Wirklichkeit stehen diese angeführten Worte in der Vorrede des Romans und Moreri bietet unter Libussa, Primislas, Ulasta, Bohème eine ausführliche Darstellung des ganzen Sagenzyklus nach dem Grand Dictionnaire Unio. Holl, Dubravius, Aeneas Sylvius, Hayecius, Balbinus, Jean Nambrè.

In den „Töchtern Kroks" von Albrecht (Hamburg 1792) spielt nach G. (S. 25) Wanda neben Libussa eine Hauptrolle. Im Roman ist nur von Wlasta die Rede. G. weist ausdrücklich auf Zacharias Werners Heldin hin, so daß wir hier keinen bloßen Druckfehler vor uns haben.

Auf Steinbergs Libussa (Prag, Brünn, Olmütz 1779) und Komarecks „Przemisl" 1793, deren Besprechung ebenfalls nur eine Auslese aus Kraus ist, komme ich noch zu sprechen. – Der Hauptteil des Buches ist Brentanos „Gründung Prags" gewidmet. III, 27–38 fördert G. die Entstehungsgeschichte des Dramas durch Benützung der Prager Zeitschrift Kronos vom Jahre 1813, in der sich Brentano über sein Werk ausspricht. G. bringt nach dem ihm von Prof. Dr. Erich Schmidt zur Verfügung gestellten Exemplar diesen Abschnitt vollständig zum Abdruck. Aber dieser Text steht mit G.s Besprechung in einem seltsamen Gegensatz. S. 28 behauptet er, daß nach der Darstellung des Kronos neben Dobrowsky und Meinert der Wiener Dichterling v. Retzer Brentano mit dem Volkstum und den Eigenarten tschechischer Sprache und Poesie vertraut gemacht haben, und bemerkt in einer Anmerkung dazu, daß nach Murko (Romant. Einflüsse in Böhmen S. 46) auch Hermann Leitenberger nicht minder auf den Dichter eingewirkt habe. Im Kronos ist natürlich v. Retzer, ein Wiener, gar nicht erwähnt, erst im fertigen Drama rühmt Br. seine Mithilfe und zwar in me-

trischen Feinheiten. Dagegen ist Hermann Leitenbergers im Kronos gedacht, vgl. G. S. 82. – Da G. nun einmal den Inhalt der Allegorie widergibt, wäre es wohl angezeigt gewesen zu bemerken, daß das Lied, welches Br. geraubt wird, der Comingi sei; umsomehr, da wir ja im Kronos Aufklärung über Varnhagens Worte (Biogr. Porträts, Brockhaus, Leipzig 1871, hrsg. von Ludmilla Assing, S. 723) finden: „Brentano habe sich an diesem Stoffe lyrischer Ergießungen, nämlich an dem Diebstahl, nicht ersättigen können, bearbeite ihn auch schriftlich und habe in einer Prager Zeitschrift Andeutungen darüber in alle Welt hinausgehen lassen.“ Vgl. G. S. 82, wo Brentano unter dem Bilde einer Jagd erzählt, wie ihn ein neckender Geist verlockt habe, über einem Abgrunde zu schlafen; dort habe er einen schönen Traum (der Freundschaft nämlich) geträumt und ihn in einer Dichtung niedergelegt, die seinen Händen zwischen der lockeren Decke hinab zum Abgrunde entrissen wurde.

Sehr schwach ist auch die Quellenuntersuchung (IV, 39–74). Von den historischen Quellen hat Gr. nur Hajek eingesehen, Kosmas hat er nicht verglichen. „Brentano erwähnt bei Staditz einen Fluß Bila, den Hajek nicht kennt; dagegen verschweigt der Dichter, daß an der Stelle, wo Przimislaus' Stiere im nahen Felsen verschwinden, ein Wässerlein, ähnlich einer „Mistsudel“ entsprungen sei“. (G. 44.) Br. folgt hier nämlich genau Kosmas, was G. unbekannt ist. Überhaupt trifft Br. eine feine Wahl zwischen den Parallelstellen bei Kosmas und Hajek. Libussa tituliert in ihrer Erbitterung bei Kosmas das Volk „Miseranda plebs“, so auch Br., der überhaupt die ganze Rede der Libussa vor der Entsendung der Gesandten aus Kosmas entnimmt und nur 3 Zeilen (IV, 305, Z. 8–10) hinzufügt „Bedauernswertes Volk der Tschechen“, während der ewig chauvinistische Hajek mit Slavny rode česky „Ruhmvolles Geschlecht der Tschechen“ anhebt. – Eine Sonderabhandlung über Br. Gründung Prags hätte natürlich diesen Unterschieden nachzugehen.

Auch Musaeus und das Volksbuch sind bei weitem nicht so verwendet, wie es nötig wäre. Eine Stelle, wie Br. VI, 270, hätte G. nicht entgehen dürfen. Vor dem Glockengusse sinkt Libussa in einen Traum und halb umfangen flüstert sie: „Ich sah wohl einen, einmal, es war hier! Ein stiller Mann, ein Hirt –.“ Przemisl ist ja bei Brentano Ackerbauer und Ritter; wir haben also eine alte, nicht getilgte Spur des ursprünglichen Planes, das sich ja noch mehr auf Musaeus aufbaute, wo Przemisl als Hirt auftritt. So hätte auch G. der ersten Anmerkung Br.s nicht glauben dürfen, in der er die Vorgeschichte nach seiner „Fabel“ zurechtgezimmert haben will. Sie ist ja nur eine ziemlich genaue Verifizierung des Nivamärchens bei Musaeus. Ebenso hat Musaeus für die Gerichtsszene, die Wahl, die Werbung der unglücklichen Freier entscheidende Züge beigestellt, von Kleinigkeiten ganz abgesehen.

G.s Abhängikeit von Kraus erweist sich auch in seinen Zweifeln, ob er nicht Brentano mit Musaeus, Albrecht, Steinsberg und Komareck verknüpfen soll. Anstatt zu untersuchen, fragt er (S. 42): „Oder soll Brentano Steinsbergs und vielleicht auch Komarecks Schauspiele gekannt und nur aus Stolz deren Material verachtet haben?“ Dagegen spreche, daß er das reiche Material

Albrechts nicht benutzt habe. Hätte G. genau zugesehen, so müßte er wissen, daß Brentano die Vermählung Tetkas mit Slawosch nicht hastig zum Schlusse eingefügt (S. 45), sondern daß er in Profezeiungen und in dem Hauptmotiv der Dreieinigkeit notwendig begründet und mit den Farben, die Albrecht II, Kap. 8 und 12 diesem Verhältnis gibt, geschildert ist. Er brauchte nicht (S. 62) von Brentano Aufklärung über die Herkunft von Libussas Frosch, Kaschas Schlange und Tetkas Spinne verlangen; denn schon bei Albrecht besitzt Libussa den Frosch, ein Geschenk Hajeks, Kascha die Schlange und Tetka das Bild der Göttin Klimba, ein Muttergottesbildnis. Daraus hat nun Br. nach dem romantischen Dreieinigkeitsmotiv 3 mal 3 Symbole gemacht, heidnische, Frosch, Schlange, Spinne, christliche und Zeluformen, Pelikan, Kreuz, Muttergottesbild.

Der Pelikan stammt wohl aus Steinsberg (S. 36), wo Libussa ausruft: „Ich wollte auf Pelikanenart sterben, wenn ich meinen Untertanen nützte"; wie überhaupt Br. Aussprüche Libussas bei Steinsberg zur Szene ausgestaltet: „Ihr seid ein Prahler, Domaslaus", bei Brentano (VI, 296–301) finden wir eine große Prahlszene. Ein andermal ruft sie ihm zu, „er möge an seinem Hochmut ersticken" (S. 28), denselben christlichen Wunsch spricht Lapak Domaslaus gegenüber aus: „daß du erstickest in dem Übermut!" Diese Parallelstelle fällt umsomehr ins Gewicht, weil diese Vermischung ganz gegen den Gebrauch im Drama Brentanos nicht in Erfüllung geht.

Ja Brentano hat nicht nur den Przemisl Komarecks, sondern auch dessen „Krok" gekannt. So beabsichtigt dort Radauss, Krok zu vergiften, drängt ihm aber unter gleißnerischen Reden die Krone auf (Krok S. 17); darauf erwidert Kroks Gattin: „Stille, Radauss – der Zorn des Allmächtigen schläft lange! – Schrei ihn nicht auf – doch ich schweige", und Libussa bei Brentano spricht zu Wlasta, die, Verrat im Herzen, Dianen sie vergleicht: „Erröte, Abendröte, ganz anders als dein Herz, spricht deine Rede" –, dreimal, nach dem bekannten Motiv. (VI, 249.)

Wie notwendig also eine Berücksichtigung der verwandten Sagenbearbeitungen, insbesondere des Wlastastoffes, gewesen wäre, ergibt sich auch daraus, daß sogar ein Bild in Hněwkowskys Děwín, Prag 1805, einem komischen Epos, Br. die Anregung zu der ironischen Behandlung der Amazonen gegeben hat. Auf diesem Kupfer müssen Helden Strümpfe stricken und andere weibliche Arbeit verrichten, während die Amazonen in Helm und Panzer sie bewachen. Dieses „verkehrte Welt"-motiv ist ja für den Eingang des 3. Aktes sehr charakteristisch. (VI, 159ff.)

Kenntnisse der tschechischen Literatur kann man von G. nicht verlangen; ich berichtige daher einige Irrtümer. So behauptet Gr. S. 53, Zeyers „Wyszehrad" habe Brentano den garstigen Kikimoramytus geliefert. Nun stammt diese Sammlung epischer Dichtungen von Zeyer aus dem Jahre 1880. Zu diesem Fehltritt ließ sich G. durch falsche Auslegung der Worte von Kraus (a. a. O. S. 311) verleiten, er habe den einzigen Anklang an Br. Kikimoramytus in Zeyers Wyšehrad gefunden. Wenn nun Grigorovitza S. 57 so nebenbei die Bemerkung hinwirft, über die Sitte des Todaustragens habe auch Zeyer Wyszehrad Aufschluß geben können, wovon natürlich bei Kraus nicht ein Wort steht,

muß dieser unvermutete Einfluß tschechischer Literatur auf Br. einen merkwürdigen Eindruck machen. Infolge dieses Irrtums ist auch die Behandlung des Mythologischen in Br.s Werk mißraten. Br. hat eigentlich nur Kayssarows Mythologie und Antons Versuch benützt. Auch diese nicht besonders; G. begnügt sich meistens die Stellen im Texte mit den Anmerkungen zu kombinieren; zu einer Untersuchung kommt es selten. So will Brentano in Gräters „Bragur" über das „Jungfrauküssen" etwas gelesen haben. (S. 69.) G. übernimmt diese Anmerkung einfach, ohne den Bragur nachzuschauen. Ich wenigstens habe daselbst nichts Entsprechendes gefunden. – Oder S. 53: „Eine weitere Mondsage hierzu gab ihm die Sagensammlung Cramers mit der Gestalt des Katers, der den Mond durch Zugießen von Wasser wachsen macht", und bemerkt in der Anmerkung kühl: „Da Brentano über den Autor nichts genaueres angibt, mag vermutet werden, daß er nur den am Schlusse des 18. Jahrhunderts als Herausgeber zahlreicher Sagenromane bekannten Cramer meine." – Nun ist diese Cramerische Sage (Br. VI, 425 und erste Ausgabe S. 421) nur ein Druckfehler für Krainerische Sage (Grimms Mythol. 4. Aufl. II. Bd. 600). – Die Hauptgottheiten, Perun und Lado, stammen aus Stredowskys Sacra Moraviae historia 1710, ein Werk, das Brentano zwar nicht zitiert, aber bei Dobener, lat. Ausgabe Hajeks, in einer Anmerkung finden konnte (zu anno 725, II, 326), wo auf die Bezeichnung Krasopani für die Göttin Krassatina = Lado hingewiesen wird. Den Gott Papaluga lieferte Anton, Versuch, Leipzig 1783, aber Br. hat auch die zweite Auflage vom Jahre 1789 benützt, wie aus wörtlicher Übereinstimmung der Anm. 96 (VI, 447) und Anton, Kap. I, 145, ersichtlich ist. Beide Büchlein sind in der Wiener Universitätsbibl. z. B. zu einem Band gebunden. Auch die Rezension des Kayssarowschen Werkchens im Slawin von Dobrowsky, Prag 1806, benützte Brentano. (Vgl. Neue Briefe von Dobrowsky, Kopitar und andern Westslaven, hrsg. von Jagic, Berlin 1897, S. 4; Clemens borgt von dem Kustos der Hofbibliothek Kopitar Dobrowskys Slavin und Meinerts „Journal Libussa").

Zu dem Kapitel: „Hexen, Zauberwesen, Aberglauben" stellt G. nach dem Katalog der Verlagsfirma Haeberlein in Köln 1853, der auf einem von Brentano selbst herrührenden Katalog seiner Bücher von 1819 beruht, eine Reihe von Werken auf, weniger um zu behaupten, daß diese wirklich zur Ausarbeitung der Dramas dienten, als um das weite Interessengebiet des Dichters zu zeigen –."

Im Ausblick V (S. 74–77) bespricht Grigorovitza Grillparzers Libussa, lehnt aber eine genauere Untersuchung mit dem Hinweis auf das unzugängliche handschriftliche Material ab. Doch zwischen Brentano und Grillparzer liegt eine weite Frist, in der sich Brentanos Einfluß, sowie die Begeisterung des Deutschen für die beiden Handschriften von Grüneberg und Königinhof in einer Reihe von Bearbeitungen tschechischer Sagen, allerdings besonders der Wlastasage, erweist. In S. W. Schießlers Kranz bringt fast jede Nummer etwas über dieses Thema, ja Schießler selbst spricht 1822, 5. Heft, S. 222 von den Tschechen als „unsern Vorfahren".

Da die einzelnen Bearbeitungen der Libussa- und Wlastasage einander beeinflussen, so führe ich sie ungesondert an: Hans von Bleyleben oder

der irrende Geist bei Teplitz. Prag 1799 anonym, vgl. Euph. III, 545. W. A. Gerle, Korallen. Leipzig 1807. 49–67. Das Scharkatal. Karoline Woltmann, Volkssagen der Böhmen. 1, 56–194. Der Mädchenkrieg. Ed. Freiherr von Lannoy, Libussa, romantische Oper. Brünn 1818, aufgef. 1819 Brünn; vgl. Wurzbach; Bäuerle, Theaterz. 1853. 307. W. A. Gerle, Volksmärchen der Böhmen. Prag 1819. 1, 249–298. Das Frauenregiment. 2, 3–39. Rübezahl. 2, 40 – 90. Märchen von Lidomir und Prinzessin Cloribella. S. W. Schießler, Der Mädchenkrieg, Sage in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Kranz" 1821. 61–64. Karoline Woltmann, Neue Volkssagen der Böhmen. Halberstadt 1821. 126 ff. Leipzig 1835[2]. Lenz, Wlasta, Fürsten von Dewin, Schauspiel, 3 Akte. Brünn 1822, aufgef. nach Mitteilung der artist. Direktion des Brünner Stadttheaters 9./5. 1839 und 27./5. 1841. Langer, Scharkathal, Gedicht in Bäuerles Theaterz. 1823, Nr. 103. W. A. Gerle, Histor. Bildersaal. Prag 1823. 2, 121–152. Przemisl, der Böhmen erster Herzog. 1, 102 – 127. Götter und Gottesdienst der Slaven; vgl. Virgil Grohmann, Böhm. Sagen. Prag 1863. 220 ff. J. K. Bernard, Libussa, Oper, 3 Akte, Musik von Kreutzer. Wien 1823. Egon Ebert, Burg Motol, Bruchstück aus „Wlasta" im Kranz von S. W. Schießler 1823. W. A. Gerle, Der Wrssowecen Rache, Vorspiel zu Jaromir und Udalrich, im Kranz 1823. 14–46 = Zeitschrift der böhm. Museumsges. Prag 1827. Aug. 4–25. S. W. Schießler, Der Wrssowecen Rache, Volkssage aus Böhmen, Kranz 1823. 33–35, 37–40. J. A. Köllner, Die böhm. Amazonen. Oper. Musik von Bayer nach Schießlers Mädchenkrieg, im Kranz 1821; Bäuerle, Theaterz. 1823. 136. J. L. Ludwig Choulant, Libussa, Zauberoper, 3 Aufz. Leipzig 1823. W. A. Gerle, Böhm. Bildersaal. Prag 1824. Franz van der Velde, Der böhmische Mägdekrieg, Roman. Dresden 1824. S. W. Schießler, Monatsrosen. Prag 1826, Nr. 4. Biwoy, 5. Mädchenkrieg; Bäuerle, Theaterz. 1827. 106. Anton Müller, Kassa und Biwoi, ep. Gedicht. Böhm. Museumszeitschrift. 1827, Okt. 3–29, übersetzt von Swoboda Časopio Č Musea. 1827, Nov. 106–132. Egon Ebert, Liebeszauber, Wlasta und Samoslaw aus „Wlasta". Böhm. Museumszeitschrift 1827. Jänner 9 – 19. Vision am Wyssehrad. Gedicht. 1–9. Carl Fischer, Peter Wlasta, Breslau vor 1828; Bäuerle, Theaterz. 1828, Nr. 153. Egon Ebert, Wlasta, episches Gedicht. 1829. Prag. Ludwig Bechstein, Die Weissagung der Libussa. Stuttgart 1829. Jos. Wenzig, Wlasta, Drama, Anfang der 30er Jahre nach Wurzbach. Virgil Grohmann, Sagen- und Märchenbuch der Böhmen. Prag 1861, 1863[2]. 1–58. 265 ff. Hormayr, Taschenbuch, 1833, 215, Das Bette der Libussa, Mundt, Madonna, Unterhaltung mit einer Heiligen. Leipzig 1835. Joh. Jos. Polt, Sagen aus der Vorzeit Böhmens. Prag 1839. 1. Bd. Mädchenkrieg. 2. Udalr. u. Božena. 3. Der Wrssowecen Rache. Geiger, Wlasta, Oper; L. A. Frankl, Sonntagsblätter, 191. 3./3. 1842. G. J. Kolar, Libussa am Missisippi, Novelle in Meinerts Taschenbuch Libussa 1842. 1–69. Uffo Horn, Libussas Liebe, Gedichte, Jahrbuch Libussa 1843. 1–3; nach Seydlitz, Poeten in Österr., 2, 42, auch Oper und Drama, Wlasta. Leop. Arends, Libussas Wahl, Drama, 1844 nach Meyers Konvers. Ferd. Stamm, Libussa, 1844; Wurzbach; L. A. Frankl, Sonntagsblätter, 1842, 102; 1847, 308; J. Frič, Nachwort zu „Libušin soud"

1862. Genf. Ludwig Bechstein, Die Volkssagen, Märchen und Legenden des Kaiserstaates Österreich. Leipzig 1844. Katharina Klauczek, Der Wissehrad, Gedicht, Jahrbuch Libussa. 1857. 158f. Isidor Proschko, Libussa, vaterländ. Erzählung, Jahrbuch Libussa 1860. 1–36. Fr. Carl Schubert, Wlasta, Roman, Prag 1875, nach Vorrede, Wlasta oder der Mägdekrieg, Drama. 1875. Jos. Wenzig, Wlasta, Roman. Prag 1875. Oskar Roloff, Wlasta oder der Amazonenkrieg in Böhmen, Drama nebst Vorspiel Libussas Tod, 3 Akte, 1877. Otto Ludwig, Ges. Schriften. 1, 44–46, Bruchstücke aus dem Märchen „Libussa". Musäus' Märchen, für die Jugend bearbeitet von A. K. Müller. Leipzig o. J. J. K. O. Musaeus, Libussa, Die Nymphe des Brunnens, 2 Märchen. Leipzig 1894.

Französische Bearbeitungen: Madame Durfour, L'Héroine moldave, Roman; Dictionnaire des Romanes, Paris 1819, hrsg. v. Imbert. Wlasta ou la chaste des femmes, chronique bohème du VIII[e] siècle. Paris 1851. Bibl. des œuvres rel. à l'amour. III, 41, 386. Spanisch: Lope de Vega, König Wamba.

Wien. Gustav Adolf Thal.

Notizen.

Zum Leipziger Schimpfworte „Rabeth-Nickel" bei Christian Reuter. Neben „Rabenaas" u. a. brauchte „Die Ehrliche Frau zu Plissine" (1695) des „Schelmuffsky" usw.-Verfassers[1]) das Wort „Rabeth-Nickel". Keineswegs ist der letztere Ausdruck auf einen Druckfehler zurückzuführen, sondern hat lokalen Sinn. Einem Spruche der kurfürstlich-sächsischen Schöppen zu Leipzig gegen eine dortige Dirne („Juli 1602") entnehme ich, daß dieselbe auf dem Rabeth zu Leipzig sich nackend ausgezogen und vor vielen Personen mit einem ebenfalls entkleidet gewesenen Schneiderjungen herumgetanzt und schließlich öffentliche Schande und Unzucht mit ihm getrieben hat. Vogels „Leipzigisches Geschichtbuch" (1714, 171), Georg Voigts gelegentliche Mitteilungen im „Archive für die sächsische Geschichte" (XI. – 1873 –, 277) und Gustav Wustmanns schriftliche Auskunft an mich belehrt des Näheren: Noch heute heißt eine Gasse der Ostvorstadt in Leipzig „Rabet", entstanden aus dem, von den Studenten „Rubet" (rubetum, d. i. Brombeergestrüpp) genannten – Schandorte. Die Dirnen, die sich dort herumtrieben, nannte man „Rabeter". Auch dieses Wort hat sich noch in der Leipziger Sprache erhalten, nur in etwas verschobener Bedeutung. Rabeter nennt man heute eine stramme Frauensperson, die tüchtig zugreift und arbeitet, aber dabei unnötigen Lärm macht; die Art, so zu arbeiten, heißt „rabetern". –

Blasewitz. Theodor Distel.

Berichtigungen: S. 366, Z. 16 v. u. lies: lungo velo. – Letzte Zeile füge hinzu: Miklosich hat hier auch nachgewiesen, daß der Goetheschen Nachdichtung die deutsche Übersetzung von Werthes zugrunde liege.
S. 370, V. 36 lies: ‚ganz' statt ‚gänzlich'.

---

1) Man vergl. Friedrich Zarncke in Bd. IX (1884, 481 f., 486, 585 f.) der philol.-hist. Kl. der „Abhandlungen der K. S. Gesellschaft der Wissenschaften." Dort ist unser Wort offen geblieben!

Zur ersten Jahrhundertfeier von



Todestag am 9. Mai.

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte

herausgegeben von

Dr. Max Koch

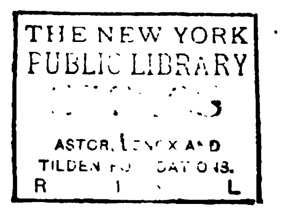
o. ö. Professor an der Universität Breslau.



Berlin

Verlag von Alexander Duncker

1905.



Druck von Hugo Willisch, Chemnitz.

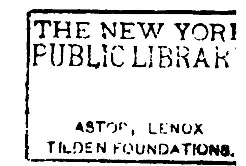
INHALT.

I. Abhandlungen.

II. Briefe.

III. Kleinere Beiträge.

IV. Neueste Schillerliteratur.



Schillers Beziehungen zur vergleichenden Literaturgeschichte.

Von
Max Koch (Breslau).

In der knappen Übersicht, die vor zwanzig Jahren „Zur Einführung“ der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ niedergeschrieben wurde, sind zwar vor allem Herder und als Verkündiger einer „Weltliteratur“ in deutscher Sprache Goethe hervorgetreten. Gerade die Befähigung der deutschen Sprache zur Trägerin der Weltliteratur hat indessen Schiller in dem großen patriotischen Gedichtsentwurfe von 1801 begeistert gepriesen: „Das köstliche Gut der deutschen Sprache, die alles ausdrückt, das Tiefste und das Flüchtigste, den Geist, die Seele, die voll Sinn ist. Unsere Sprache wird die Welt beherrschen. Die Sprache ist der Spiegel einer Nation, wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns ein großes treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen. Wir können das jugendlich Griechische und das modern Ideelle ausdrücken.“ Mit dieser Gegenüberstellung des Griechischen und Modernen im Gedichtentwurfe erinnert Schiller an seine ausführliche, vergleichende Ergründung jener geschichtlichen Erscheinungen. Schon in der Einführung dieser Zeitschrift wurde dankbar darauf hingewiesen, daß gerade Schiller durch die 1795 in seinen „Horen“ mitgeteilten Untersuchungen „Über naive und sentimentalische Dichtung“ eine Grundlage für jede folgende Betrachtung der Weltliteratur und damit zugleich die Grundlage für die vergleichende Literaturgeschichte geschaffen habe. Wie schon früher durch Hettner und Haym so ist auch bei den jüngsten Erörterungen über Schillers Verhältnis zu den Brüdern Schlegel die Abhängigkeit der romantischen

Einteilung und Charakterisierung von antiker und neuerer Poesie von den zuerst durch Schiller aufgestellten und entwickelten Grundbegriffen naiv und sentimentalisch wieder hervorgehoben worden. Freilich schwankte Schiller auch in dieser seiner letzten großen theoretischen Arbeit zwischen philosophischen Konstruktionen und rein geschichtlicher Betrachtung, wie er ähnlich 1789 bei Abfassung des Lehrgedichts „Die Künstler“ einzelne für die Entwicklung der Kunst entscheidende Augenblicke herausgriff, ohne sich im ganzen an die Entwicklung der Kunst im Gange der Geschichte zu binden.[1]) Allein trotz solcher Zwiespältigkeit zwischen ästhetischer Theorie und geschichtlicher Darstellung erscheint Schillers großartiger Versuch, den Unterschied zwischen seiner eigenen und Goethes künstlerischer Veranlagung auf ein in der gesamten Kunstgeschichte sich offenbarendes Gesetz des Gegensatzes zurückzuführen, auch heute noch als die genialste Leistung vergleichender Literaturgeschichte.

Wenn Schillers Förderung von Ästhetik und Ethik wie seiner Geschichtsschreibung von seiten der Philosophen und Historiker ehrender Dankeszoll dargebracht wird, so hat auch die Literaturgeschichte reichste Veranlassung, der von Schiller ausgehenden Anregung, seiner Teilnahme für ihre Sonderaufgaben mit Stolz zu gedenken. Nicht bloß als Ästhetiker und Kritiker, von denen der letztere durch Otto Pietsch (Königsberg 1898) nur eine ungenügende Würdigung erfahren hat, sondern auch als Literarhistoriker nimmt Schiller seinen Ehrenplatz ein.[2]) Es kann, wenn wir ihn als solchen betrachten, selbstverständlich nicht auf eine Aufzählung seiner überaus zahlreichen, auch den ganzen Briefwechsel durchziehenden einzelnen literarischen Urteile abgesehen sein. Wohl aber läßt sich aus den von ihm selbst veröffentlichten Schriften, zu denen die Briefe nur ergänzend herangezogen werden, ohne Zwang sein tiefes Verständnis und sein Eindringen in die geschichtlichen Bedingungen der Literaturentwicklung erkennen. Die Beantwortung der Frage, inwieweit Schiller seine ästhetischen Theorien literargeschichtlich begründet, gibt zugleich

[1]) Schiller 25. Februar 1789 an Körner: „Ich habe über den Ursprung und Fortgang der Kunst selbst einige Ideen hasardiert, und habe alsdann die Art, wie sich aus der Kunst die übrige wissenschaftliche und sittliche Bildung entwickelt hat, mit einigen Pinselstrichen angegeben.“ [2]) Doch dürfte das in Ed. Schröders Festrede gespendete Lob „ein ausgezeichneter Kenner der dramatischen Literatur aller Zeiten“ eher für Tieck als für Schiller zutreffen.

Aufschluß über den Umfang oder wenigstens über die wichtigsten Bestandteile seiner Belesenheit in den schönen Wissenschaften.[1])

Wohl war schon in den „Fragmenten“ des jungen Herder mit der Lehre gebrochen worden, welche seit der Renaissance der neueren Dichtung unbedingten Anschluß an die Muster des klassischen Altertums zur Pflicht machte und ihren Wert nur nach dem Grade der erreichten – vermeintlichen – Ähnlichkeit bemessen wollte. Hatte aber Herder die nationale Selbständigkeit der Kunst verfochten, so ergänzte Schiller die Gründe Herders, indem er als selbständig fortgeschrittener Jünger Rousseaus zu den in Herders „Fragmenten“ und „Ideen“ behandelten Unterschieden von Klima,[2]) Sprache, Religion, Denkungsart noch als trennendsten Unterschied jenen der Kulturwandlung hinzufügte, die sich im geänderten Verhältnis des Menschen zur Natur kundgibt. Bereits im letzten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts waren ja in Auflehnung gegen das alleingültige Vorbild der Antike von Desmarest, Charles Perrault, Saint Evremond die „Parallèles des Anciens et des Modernes“ zugunsten der Selbständigkeit der Neueren gezogen worden. Man stritt dabei über Geschmacksurteile. Als Kantianer mußte Schiller, statt nach dem

[1]) Die von Minor 1888 in der Zeitschrift für österreichische Gymnasien veröffentlichten „Zwei Schulhefte Schillers“ lassen uns in dem Abschnitt „Von der Einteilung der Poesie oder von den verschiedenen Arten der Gedichte“ überblicken, was die Militärakademie ihrem Zögling an literargeschichtlichem Wissen mitgegeben hat. In das zweite Stück seines „Wirtembergischen Repertoriums“ hat Schiller eine Studie von Joh. Kaspar Schmidt aufgenommen: „Über die Kenntnis in der Geschichte unserer Dichtkunst samt Beurteilung einiger neueren hierher gehörigen Schriftsteller.“

[2]) Schon in der medizinischen Abhandlung über den Zusammenhang der tierischen und geistigen Natur des Menschen griff Schiller diese Herderschen Ideen auf: „Die Bewohner düsterer Gegenden trauren mit der sie umgebenden Natur; der Mensch verwildert in wilden stürmischen Zonen, lacht in freundlichen Lüften, und fühlt Sympathie in gereinigten Atmosphären. Nur unter dem feinen griechischen Himmel gab es einen Homer, einen Plato und Phidias; dort nur standen Musen und Grazien auf, wenn das neblichte Lappland kaum Menschen, ewig niemals ein Genie gebiert. Als unser Teutschland noch waldigt, rauh und sumpficht war, war der Teutsche ein Jäger, roh wie das Wild, dessen Fell er um seine Schultern schlug. So bald die Arbeitsamkeit die Gestalt seines Vaterlands umänderte, fing die Epoche seiner Sittlichkeit an. Ich will nicht behaupten, daß das Klima die einzige Quelle des Charakters sei, aber gewiß muß, um ein Volk aufzuklären, eine Hauptrücksicht dahin genommen werden, seinen Himmel zu verfeinern.“

Vorgang jener berühmten französischen „Querelle“ die Äußerlichkeiten der einzelnen Erscheinungen abzuwägen, auf die Kernfrage eingehen, wie es denn komme, daß die Dichter verschiedener Zeiten die sie umgebende Welt und ihre eigene Stellung zu ihr so ganz verschieden empfinden, auffassen und darstellen. Die Untersuchung ergibt ihm, daß hierbei nicht Willkür und Geschmack des einzelnen entscheiden, sondern dieser gemäß den allgemeinen Kulturzuständen[1]) fühlt, sieht und dichtet. Wohl aber vermag ein einzelner großer Genius durch seine kraftvolle Natur sich in Gegensatz zu dem eigenen Zeitalter zu stellen, um wie Goethe „gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären.“ Die Absicht der Konstruktion Goethes als eines naiven, griechischen Dichters, dem Schiller selbst als sentimentalischer — von Humboldt war er als der modernste bezeichnet worden — gegenübersteht, scheint von vornherein der Durchführung einer streng, geschichtlichen Anordnung zu widersprechen. Indessen hat Schiller auch bei einseitiger Betonung der griechischen Elemente in Goethe doch selbstverständlich niemals daran denken können, in dem Schöpfer von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ die ausgeprägt modernen Tendenzen zu verkennen.

In einer Abhandlung, die wir in jeder Hinsicht als eine Studie vergleichender Literaturgeschichte in Anspruch nehmen dürfen, in der leider unvollendet gebliebenen Rezension über Goethes „Iphigenie auf Tauris“ (1788) sagt Schiller, nachdem er den Inhalt des Euripideischen wie des Goetheschen Dramas erzählt hat: Das Genie eines Dichters, der hier mit den griechischen Tragikern noch weit glücklicher als in seinem „Götz von Berlichingen“ mit dem britischen Dichter gerungen habe, wußte in der Iphigenie „durch den Fortschritt der sittlichen Kultur und den mildern Geist unserer Zeiten unterstützt, die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst zu vereinigen und hat ein Gemälde entworfen, das mit dem entschiedensten Kunstsinn auch den weit schöneren Sieg der Gesinnungen verbindet.“ Auch noch später in dem Aufsatze „Über tragische Kunst“ rühmt Schiller es als eine vorzügliche Schönheit der deutschen Iphigenie, daß Thoas, der doch der Erfüllung unserer Wünsche im Wege stehe, nie unsere

---

[1]) An Humboldt 7. September 1795: „Ich bin gerade jetzt bei meinem Aufsatz übers Naive, wo ich von dem Gegensatz zwischen Einfalt der Natur und zwischen Kultur viel zu reden habe.“

Achtung verliere und uns zuletzt noch Liebe abnötige. Schiller lobt damit wie mit dem Ausdruck „moralischer Verfeinerung“ gerade das Ungriechische in dem Werke, das Goethe selber einige Jahre später vom einseitig antikisierenden Standpunkt aus als das „verteufelt Humane“ in seiner Iphigenie tadelte, und auch Schiller selbst in der Folge (an Körner 21., an Goethe 22. Januar 1802) als „ganz nur sittlich, erstaunlich modern und ungriechisch“ weit ungünstiger beurteilte. Aber als Schiller die Rezension schrieb, sah er in geschichtlicher Auffassung in einer Verschmelzung des Antiken mit der modernen sittlichen Kultur die höchste dichterische Leistung und diese Überzeugung hat er auch in der späteren Abhandlung über die naiven und sentimentalischen Dichter keineswegs geändert. Wenn erst aus der Vereinigung der den dichterischen Gegensätzen entsprechenden allgemeinen menschlichen Gegensätze der Idealisten und Realisten der wahre volle Mensch hervorgeht, so wird ja wohl dasselbe von dem Dichter gelten, dessen höchste Erscheinung die Vorzüge des Naiven und Sentimentalischen in sich vereinigen müßte.[1] Friedrich Schlegel mochte auch in diesem Sinne von der alles in sich schließenden „progressiven Universalpoesie“ sprechen, deren Bestimmung es sei, „alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen.“ Gerade die von Schiller gezogene Parallele zwischen den Grundzügen des dichterischen und des allgemein menschlichen Charakters bekundet freilich wieder den überwiegend philosophischen Zug seiner ganzen Abhandlung. Wenn aber die Aufgaben, Ziele und Methoden der vergleichenden Literaturgeschichte seit der Abhandlung über „naive und sentimentalische Dichtung“ vielfach weitere und systematisch andere geworden sind, so verlohnt es sich doch, genauer ins Auge zu fassen, wie weit Schiller in Hauptsachen der vergleichenden Literaturgeschichte genial vorangeschritten ist. Zeigen doch auch seine fortgesetzten Bücherbestellungen bei Cotta, wie ernstlich er nach Erweiterung und Befestigung seiner literarischen Kenntnisse strebte, deren Lücken er (5. Februar 1789) Karoline gegenüber beklagte. Bei der Mitarbeit an der Allgemeinen Literatur-Zeitung war

[1] Dies betont auch Peter Cornelius in seiner Charakteristik Bonaventura Genellis (1869): „Schiller belehrt uns darüber, daß in jedem echten Dichter das Naive und Sentimentale sich ergänzen, wenn auch die Begabung in einer oder der anderen Richtung ihren Schwerpunkt findet.“

ihm (26. Oktober 1787 an Huber) die Hauptsache der Zwang, wegen der Rezension eines mittelmäßigen Buches zwei gute lesen zu müssen.

Schiller liebte es, die Grundgedanken seiner philosophischen Untersuchungen in Gedichten zusammenzufassen. So finden wir denn auch in den „Horen" die Distichen „Die Dichter der alten und neuen Welt" (später „Die Sänger der Vorwelt" überschrieben), welche eine Hauptidee der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung" wiederholen. Aber auch in der Abhandlung selbst gab er ein dichterisches Beispiel. Mit Recht berühmt und stets als ein Höhepunkt der Untersuchung angesehen wurde stets die Stelle, an der Schiller den Waffentausch zwischen Diomedes und Glaukos im sechsten Gesange der Ilias mit der von den Gegnern Ferragu und Rinaldo einträchtig ausgeführten Suche nach Angelika vergleicht. Homer führte er dabei nach der Voßischen Übertragung an. Von Ariost, für den er ja, wie sein Brief an Körner vom 21. Januar 1802 bekundet, besondere Vorliebe hegte, hatte Schiller in der „Neuen Thalia" eine neue Übersetzung vom ersten Gesange des „Rasenden Roland" gebracht, deren Chiffre D. von W. Fielitz nach Karolinens Brief vom 15. März 1792 wohl mit Recht auf Schillers Schwägerin gedeutet wird. Nach dem Vorbilde Wielands und nach Schillers eigenem Vorgange bei der Vergilübertragung war von der Verfasserin die freie Stanze gewählt worden. Allein Schiller, der in den Xenien Heinses Prosaverdeutschung des „befreiten Jerusalems" so scharf tadelte,[1]) war auch von diesen freien Stanzen nicht befriedigt, als es in seiner Abhandlung ankam auf Anführung der Verse der 22. Strofe:

Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!
Eran rivali, eran di fè diversi,
E si sentian degli aspri colpi iniqui
Per tutta la persona anco dolersi;
Eppur per selve oscure e calli obliqui
Insieme van senza sospetto aversi.
Da quattro sproni il destrier punto, arriva
Dove una strada in due si dipartiva.

Er gab statt der freien Stanze der „Neuen Thalia" eine strenggebaute Ottaverime:

[1]) Über Heinses preisgekrönte Tassoübersetzung hatte übrigens schon der junge Schiller 1781 in Nr. 39 der Mäntlerschen „Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen" berichtet.

D., Neue Thalia 1793:

O, echte Treu der alten Ritterzeit!
Voll Eifersucht, im Glauben unterschieden,
Sieht man nach kaum geschloßnem Frieden,
Noch matt und wund vom bittern Streit,
Doch frei von Furcht und Argwohn, durch die Engen
Des dunklen Walds das Heldenpaar sich drängen,
Das Roß von beiden Sporn getrieben eilt
Rasch wie ein Pfeil dahin, bis sich die Straße teilt.

Schiller, Horen 1795:

O Edelmut der alten Rittersitten!
Die Nebenbuhler waren, die entzweit
Im Glauben waren, bittern Schmerz noch litten
Am ganzen Leib von feindlich wildem Streit,
Frei von Verdacht und in Gemeinschaft ritten
Sie durch des krummen Pfades Dunkelheit.
Das Roß, getrieben von vier Sporen, eilte,
Bis wo der Weg sich in zwei Straßen teilte.

In der Neubearbeitung seiner zuerst 1804 erschienenen Übersetzung nahm Gries 1827 Schillers Wortlaut auf mit den geringen Abänderungen „O Biederkeit der alten Rittersitten!“ und „Bis wo der Eine Weg in Zwei sich teilte.“[1]) In Schillers Abhandlung wird auf Ariosts Epos noch ein paarmal hingewiesen, wie

[1]) Ich füge zu weiterer Vergleichung noch bei, wie vor der „Neuen Thalia“ und nach Schiller dieselbe Strofe in Prosa und Versen übersetzt worden ist. Da Karoline ihrer Verdeutschung eine französische Fassung zugrunde legte, stelle ich auch der ersten deutschen Übertragung durch Diederich von dem Werder (Leipzig 1622) eine französische von Gabriel Chapponis (Lyon 1604) voran.

O grand bonté des Chevaliers antiques! Ils estoyent corrivaux, ils estoyent de foy contraire et sentoyent encor par tout le corps la douleur des leurs coups aspres et fascheux, et toutes fois s'en vont ensembles sans soupçon par les forests obscures et coutaux obliques. En fin le cheval piqué par les deux, arriva où un chemin se divisoit en deux.

O freye Redligkeit der alten Rittersleute,
Die waren wegen Lieb' und Glaubens beyd' im Streite,
Sie fühlten beyde Weh an ihren Leibern gleich'
Die scharfen Stöß' und Hieb' und bittre harte Streich'
Und dennoch ritten sie im Wald hin ihre Straßen,
Und wollte keiner nicht vom andern Argwohn fassen,
Das Pferd in kurtzen sich mit seinem rennen eilt,
Bis es kömpt da der Pfad sich in zwey Wege theilt.

er auch sonst es öfters anführt. Nicht ganz so oft wird in der Abhandlung Tasso und nur zweimal Dante erwähnt, dessen Himmel

---

Die ersten zwei vollständigen deutschen Übersetzungen im 18. Jahrhundert waren in Prosa:

J. Mauvillon (Lemgo 1777):

O große Gutherzigkeit der Ritter in alten Zeiten! Sie waren Nebenbuhler, sie waren verschiedenes Glaubens, und sie fühlten noch den Schmerz der gewaltigen Hiebe an ihrem ganzen Leibe; und dennoch wandern sie so, ohne den geringsten Verdacht auf einander zu haben, durch finstre Wälder, und abgelegene Wege. Von zwei Paar Sporen angetrieben, langte endlich das Pferd an einem Ort an, wo sich ein Weg in zweene schied.

Joh. Jak. W. Heinse (Hannover 1782):

O große Gutheit der alten Ritter! Sie waren Nebenbuhler, waren im Glauben verschieden und fühlten von den bitterbösen Hieben noch die Schmerzen am ganzen Leibe: und doch reiten sie durchs dunkle Holz und durch Abwege ohne Verdacht beisamen. Von zwei Paar Sporen gestochen, langt das Pferd an, wo aus Einem zwei Wege werden.

Aber schon 1774 war in Wielands „Teutschem Merkur“ die Probe einer metrischen Übersetzung von Fr. August Clemens Werthes erschienen, in der infolge vorgenommener Kürzungen unsere Strofe als 16. erscheint:

Religion und Eifersucht entzweiten
Das hier so nah vereinte Ritter-Paar;
Sie fühlten nichts als Schmerz, der noch vom Streiten
An ihrem Leib zurückgeblieben war:
O Edelmut der alten Ritter-Zeiten!
Doch fürchtete sich keiner vor Gefahr,
Sie ritten fort in Wäldern und in Flüssen,
Bis sie zuletzt auf einen Scheidweg stießen.

Im „Merkur“, der 1777 auch eine Probe von Heinses Übersetzung brachte, folgten dann 1794 zwei entgegengesetzte Versuche, der eine im Julihefte in reimfreien jambischen Stanzen von Lütkemüller, (?) im Dezemberheft die „Probe einer freien Übersetzung“ in Hexametern von J. W. Broxtermann:

O große Gutheit alter Ritterzeiten!
Rivalen waren sie und Glaubensfeinde,
Und fühlten noch sich alle Glieder schmerzen
Von ihrer Hiebe Grimm; und dennoch gehn
Sie auf verlornen Pfaden dunkler Wälder,
Entfernt von allem Argwohn, bei einander.

O des biedern Sinn's der alten Ritter! Sie waren
Nebenbuhler und Glaubensfeind' und fühlten im ganzen
Körperbau den Brand der unbarmherzigen Streiche;
Doch durchreisten sie so die düstern Fören und Berge
Sonder Verdacht! Fort stürmte von vier bewaffneten Fersen

er viel langweiliger fand, als die in seinen „Horen“ in Schlegels Verdeutschung mitgeteilte Hölle, wie ja auch Milton das wiedergefundene

---

Vierfach gespornt verfolgt das wackre Roß
Den Weg, bis er sich rechts und links zerteilet.

Angestachelt, das Roß, bis endlich die Straße sich teilte.

1804 folgte endlich die Übersetzung von Johann Diederich Gries in erster, dann 1827, wie schon oben erwähnt, in zweiter Schiller angenäherter Fassung; 1818 und 1830 (Halle) veröffentlichte Karl Streckfuß seine Übertragung:

Gries (Jena 1804):

O jener alter Ritter große Güte!
Sie waren Nebenbuhler, glaubensfeind,
Und von den rauhen bittern Streichen glühte
Ihr ganzer Leib, durch manchen Hieb gebräunt;
Und doch, ohn allen Argwohn im Gemüthe,
Im dunkeln Walde ritten sie vereint.
Das Roß, getrieben von vier Sporen, eilte
Bis wo der Eine Weg in zwei sich teilte.

Streckfuß (letzte Bearbeitung 1849):

O große Biederkeit der alten Ritter!
Sie waren Nebenbuhler, Heid' und Christ,
Und fühlten noch die argen Streiche bitter
Auf ihrem ganzen Leib vom harten Zwist.
Doch reiten sie durch dunkeln Waldes Gitter
Vereint, und Keiner denkt an Hinterlist.
Getrieben von zwei scharfen Sporen eilte
Das Roß dahin, bis sich die Straße teilte.

In der 1840 (Stuttgart) von Hermann Kurz veröffentlichten Übersetzung fand auch Paul Heyse bei seiner Nachbesserung (Breslau 1880) an der 22. Strofe nichts zu ändern. Die bis jetzt letzte der beachtenswerten Übersetzungen aber lieferte Otto Gildemeister (Berlin 1882):

Kurz-Heyse:

O große Biederkeit der alten Ritter!
Sie waren Nebenbuhler und entzweit
Im Glauben, fühlten noch das Ungewitter
Der harten Schläge schmerzlich von dem Streit,
Und ritten jetzt, argwöhnisch nicht noch bitter
Auf krummem Waldpfad, in der Dunkelheit.
Das Roß, getrieben von vier Sporen eilte,
Bis wo der Weg sich in zwei Straßen teilte.

Gildemeister:

O hohe Trefflichkeit der alten Ritter!
Entzweit durch Glauben und durch Eifersucht,
In allen Gliedern schmerzlich noch und bitter
Nachfühlend der empfangenen Hiebe Wucht,
Ziehn arglos sie selbander, wo kein Dritter
Dem Paar begegnen kann, durch Wald und Schlucht.
Das Roß gestachelt von vier Sporen eilte
Bis eine Straße sich in zwei zerteilte.

Paradies nicht so gut geraten sei, als das verlorene (27. August 1799 an Goethe).

Die ganze Vorstellung der naiven Poesie hat Schiller aus Homer abgeleitet, in dessen Dichtung, wie es schon 1793 in der Abhandlung „Vom Erhabenen" heißt, „die Menschheit noch ihre natürlichste Sprache redet." Seit Schiller während des glücklichen Sommers in Volkstädt sich gemeinsam mit den Schwestern Lengefeld, wie ihr Briefwechsel so anmutig bezeugt, in die Voßische Homerübersetzung eingelesen hatte, verlor der Dichter wie der Ästhetiker nicht mehr die enge Fühlung mit der Homerischen Welt. In den „Xenien" und in den Distichen des „Odysseus" (1795), wie im „Siegesfest" und in der Montgomeryszene offenbart sich diese Vertrautheit mit Homer, wogegen Schiller in der „Nänie" und „Kassandra" allerdings einer anderen antiken Überlieferung folgt, die ihm durch Goethes Quellenstudien zu seiner „Achilleis"[1]) nahe gebracht worden war. Es ist somit ganz selbstverständlich, daß auch Schiller für seine Ergründung naiver und sentimentalischer Dichtungsart, wie dreißig Jahre früher Lessing bei Untersuchung von Wesen und Mittel der bildenden und redenden Künste, mit Vorliebe Beispiele aus Homer heranzog. Aber wenn auch Schiller wie Lessing ihre wichtigsten Lehren an Homerischen Beispielen erläuterten, so hat der Jüngere daneben doch ein weit reicheres literargeschichtliches Material vergleichend herangezogen. Die Wandlungen der Forschung gaben ihm zudem Anlaß zu neu aufgetauchten Fragen Stellung zu nehmen. Schon 1795 im neunten Horenstücke hat Schiller denen gegenüber, die den Kranz des Vater Homer in einzelne Blätter zerrissen, die einheitlichen Züge der Mutter Natur in der „Ilias" gepriesen. In den „Xenien" nahm er entschieden für Herders einen Homer, den „Günstling der Zeit", gegen Wolfs Prolegomena Partei, wenn er auch die gegen den sondernden Kritiker geplante polemische Abhandlung ungeschrieben ließ, zum Teil wohl aus Rücksicht auf seinen Freund und Wolfs Schüler W. v. Humboldt, dem schon der zwischen Herder und Wolf ausgebrochene Zwist peinlich war. Die Leugnung einer hinter Ilias und Odyssee stehenden einheitlichen, großen Persönlichkeit mußte

---

[1]) Diese Quellen sind am eingehendsten nachgewiesen von Albert Fries, Goethes Achilleis. Berlin, 1901; s. Studien z. vgl. Literaturgesch. V, 272.

gerade Schiller besonders unsympatisch berühren. Hatte er doch schon in seiner gegen Bürger gerichteten Kritik die Vorzüge und Mängel des Kunstwerkes von der menschlichen Persönlichkeit des Künstlers abgeleitet, wie er in der Abhandlung die pathetische Satire jeder Zeit aus einem vom Ideal durchdrungenen Gemüt fließen läßt. Eine Bestätigung seiner Behauptung für den kindlichen (naiven) Charakter des Genies sucht er in „dem Privatleben der größten Genies", eines Sophokles, Archimed, Hippokrates, Ariost, Dante, Tasso, Rafael, Dürer, Cervantes, Shakespeare, Fielding, Sterne. Nachdem er schon bei Euripides die „Veränderung in der (antiken) Empfindungsweise" festgestellt, sieht er in Horaz den wahren Stifter der sentimentalischen Dichtungsart, deren einzelne Spuren auch in der Empfindungsweise von Properz und Vergil zu finden seien.

Die Bezeichnungen für seine Einteilung der sentimentalischen Poesie in Satire, Elegie, Idylle entnimmt Schiller den Alten, begründet aber seinen abweichenden Gebrauch dieser Namen in einem anderen und weiteren Sinne unter anderem damit: „In der Messiade, in Thomsons Jahreszeiten, im verlorenen Paradies, im befreiten Jerusalem, finden wir mehrere Gemälde, die sonst nur der Idylle, der Elegie, der Satire eigen sind." Als Vertreter der Satire gemäß der Schillerschen Auffassung, also des tiefen Gefühls für moralische Widersprüche und glühenden Unwillens gegen moralische Verkehrtheit, nennt er: Aristophanes, Tacitus, Juvenal,[1]) Lukian, Dante, Cervantes, Swift, Sterne, Young, Rousseau, Rabener,[2]) Haller und Wieland.[3]) In vertrauten Äußerungen an Körner hat Schiller frei-

[1]) Schiller 30. November 1795 an Humboldt: Ich bin dieser Tage über die lateinischen Poeten geraten, die ich wo möglich, diesen Winter meiner nächtlichen Romanlektüre substituiren werde. Mit Juvenal, der mich gerade jetzt am meisten interessierte, machte ich den Anfang, und ich muß sagen, mit unerwartet großem Genuß, so daß ich recht brenne, fortzufahren... Wissen Sie mir keine erträgliche französische oder besser deutsche Übersetzung von Juvenal, Persius und Plautus? denn gerade diese drei Herren machen mir fremden Beistand nötig. Mit Martial wird mich Ramler schon bekannt machen, so wie Wieland mit den horazischen Episteln. [2]) In den Mäntlerschen Nachrichten Nr. 96 findet sich ein kurzer Aufsatz Schillers: „Eine englische Widerlegung Rabeners". [3]) Nicht genannt sind Petronius, den er sich bei Cotta bestellt hat, und Rabelais, dessen „Pantagruel" er am 26. Juni 1799 Goethe gegenüber zusammen mit Swifts Formen der Satire nennt. – Gegen eine Äußerung von Lukrez wendet sich Schiller 1792 in der Abhandlung „Über die tragische Kunst".

lich dem Urteile des Freundes zugestimmt, daß Wieland ebenso wie Voltaire und Pope kaum mit Recht unter die Poeten gezählt werden könnten (Körner 17. April, Schiller 1. Mai 1797). Öffentlich konnte er gewisse Rücksichten gegen den älteren schwäbischen Landsmann und Weimarer Genossen nicht außer acht lassen. So rühmt er denn in der Abhandlung, daß auch Wielands mutwilligste Spiele noch durch die Grazie des Herzens geadelt würden, wenn auch das Bedauern bleibe, daß der kalte Verstand beim Planentwerfen bedenkliche Schilderungen eingefügt habe. Die Liebestreue Hüons und Amandas in Wielands „Oberon", den er ja als Operntext für den Musikus Kranz zu bearbeiten begonnen hatte (19. Dezember 1787 an Körner), wird von Schiller in seiner Untersuchung „über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" sogar als Beispiel für seine Theorie angeführt. Dafür hat er gegen Lessings „Nathan der Weise", dessen Sultansfigur er ehemals in der Mannheimer Vorlesung gerühmt hatte, noch in einer besonderen Aufzeichnung „aus dem Nachlaß" seine Abneigung bekundet, wie er in der Abhandlung den „Nathan" nicht minder als pathetische Satire, denn als Tragödie durch „die frostige Natur des Stoffes" für verdorben erklärt. Von Aristophanes, dessen Ausgelassenheit in einem von Humboldt verdeutschten „allerliebsten" Bruchstück ihm den Wunsch nach weiterer Bekanntschaft weckte (4. April 1766 an Goethe), besaß Schiller im ganzen doch wohl nur eine ungenügende Vorstellung. An die Spitze der Elegiker stellt Schiller, der Ovids rührende Klagegesänge wegen ihres unwürdig beschränkten Objekts im ganzen nicht als poetisches Werk gelten lassen will, Ossian unter den älteren, wie Rousseau unter den neueren Dichtern. Hatte er doch auch ehemals in den Tagen der „Anthologie" beide zusammen gefeiert und Ossians Gedicht „Carthon", aus dem er für die Anthologie den „Sonnengesang" übersetzt hatte, nennt auch der strenge Richter noch „das treffliche Gedicht". Ebenso wahr wie Rousseaus St. Preux für seine Julie (nouvelle Héloïse) empfinde Heloise für Abälard, Petrarka für Laura, Werther für seine Lotte, die Wielandischen Helden Agathon, Phanias, Peregrinus Proteus für ihre Ideale. Bei ihnen allen sei nur der Gegenstand ein gemachter und liege außerhalb der menschlichen Natur. Rousseau verfüge aber neben der elegischen Rührung auch über die satirische Begeisterung Juvenals, in den Schilderungen von Clarens und Meillerie sei ihm die

idyllische Begeisterung eigen. Noch größere Spannung des Gemüts als selbst Klopstock forderte unter den Elegikern Young. Aber in der elegischen Dichtung scheinen doch die Deutschen Haller, Klopstock, Kleist die Führung übernommen zu haben. Durch ihre Ideen verstünden auch Uz, Denis, Geßner, Jacobi, Gerstenberg, Hölty, Göcking — in der Antikritik gegen Bürger nennt er neben diesen noch Salis — zu rühren. Daß Millers „Siegwart" unter den elegischen Dichtungen genannt wird, ist natürlich. Thümmels „Reisen nach dem mittäglichen Frankreich", für die Schiller von seinem Krankenbette her als dankbarer Leser eine sachlich nicht ganz gegründete Vorliebe hegte, hätte man eher unter der satirischen als elegischen Gattung gesucht. Zu den sentimentalischen Elegikern wird aber auch Goethe gesellt als Dichter des „Werther", der in dessen Leiden alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung gibt, zusammendränge, wie als Dichter des „Wilhelm Meister", des „Tasso" und sogar des „Faust". Sei doch in den vier Werken auf vier verschiedene Arten die psychologische Entwicklung des einen spezifizierten Charakters gegeben. Am Schlusse des Abschnitts über die elegischen Dichter verwirft Schiller die sinnlichen Dichtungen von Ovid und Manso, Crébillon, Voltaire, Marmontel, Laclos (Les liaisons dangereuses) und unter Einschränkung (s. oben) auch jene Wielands, während Properz,[1]) Goethes römische Elegien und manche verschriene Erzeugnisse Diderots durch die „naive Empfindung" zur Poesie erhoben würden. In den erst 1802 veröffentlichten, doch schon früher aufgezeichneten „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" gibt Schiller eine Ergänzung dieses Urteils mit der Definition: „Gemein ist alles, was nicht zu dem Geiste spricht, und kein anderes als sinnliches Interesse erregt." In der Kunst sei aber nur die Form für das Gemeine entscheidend, das Gemeine, Niedrige des Stoffes könne durch die Behandlung veredelt werden. Als Beispiel solcher Veredlung führt er auch jetzt wieder Ifflands „Verbrechen aus Ehrsucht" vor, das er schon in seiner Mannheimer Vorlesung mit besonderem Lobe bedacht hatte. Das Stehlen, an sich etwas absolut Niedriges, würde in Ifflands

[1]) Schiller las „mit vieler Zufriedenheit" die in seinen „Horen" erscheinende Übertragung der Properzischen Elegien von Knebel. „Ob die Wahl nicht hätte besser sein können, weiß ich nicht zu sagen, da ich nie den ganzen Properz gelesen" (17. Dezember 1795 an Humboldt).

Stück durch die geschickte Verwertung der Umstände „wahrhaft tragisch“. Er gibt hier auch an, unter welchen Bedingungen Parodien erträglich werden, während er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung Blumauer überhaupt aus der Literatur gewiesen hatte. Dagegen urteilt er in den „Gedanken“ über Aristophanes (s. S. 12), der in vielen Szenen schlechterdings verwerflich sei, noch schärfer als in der Abhandlung. In ihr beklagt er, daß die Komödiendichter, Aristophanes und Plautus, wie die später in ihre Fußstapfen getretenen, der Gefahr der Plattheit am meisten ausgesetzt seien, weil ihr Genie sich vom wirklichen Leben nähren müsse. Wenn Schiller dabei mit besonderem Mißbehagen der auch in den „Xenien“ verspotteten „Musen an der Pleiße“ gedenkt, so hat ja auch schon Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie Gellert vorgeworfen, er habe die Narren in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater gebracht, ohne ihnen etwas von dem Seinigen zu geben, wie der Dichter tun müsse, wenn er uns belustigen wolle. Bei Schiller wird der wahrhaft naive Dichter Gellert als Lustspieldichter wenigstens in guter Gesellschaft getadelt, denn selbst der erhabene Shakespeare sinke im Lustspiel zuweilen; Lope de Vega, Molière, Regnard, Goldoni, Holberg, Joh. Elias Schlegel, Lessing selbst quälten uns mit Trivialitäten. Diese Zusammenstellung von Aristophanes bis zu den neuesten Komikern, von denen Schiller keinen nennt, da er keinen von seinem Tadel ausnehmen kann, würde den Text zu einem inhaltreichen Kapitel vergleichender Literaturgeschichte geben. „Goldonis Autobiographie und Geschichte seines Theaters“ hatte Schiller 1788 in Wielands „Merkur“, 1789 in der „Allgemeinen Literaturzeitung“ besprochen unter Anerkennung Goldonis als eines der fruchtbarsten und arbeitsamsten Köpfe im dramatischen Fache, dem man nur sein Zeitalter und die Eigentümlichkeiten seiner Nation zugute halten müsse, wie er das Buch auch Körner zur Lesung empfahl. Aber von Lope hat Schiller doch nur die für ein Urteil ganz ungenügenden Proben in Bertuchs „Magazin“ gekannt. Molière wird in einem nachgelassenen Aufsatze Schillers über „Tragödie und Komödie“ in Schutz genommen gegen den Vorwurf, durch Darstellung eines Heuchlers (Tartüffe) einen zu niedrigen Gegenstand gewählt zu haben. In der „dramatischen Preisaufgabe“ unterscheidet Schiller die Charakter-

komödien in solche, die wie Molière Gattungen oder wie die Engländer Individuen vorstellen.

Mit dem Tadel der Lustspieldichter verbindet Schiller in Bekämpfung von Ansichten Friedrich Schlegels, einen Tadel gegen die antiken Dichter wegen ihrer Schilderungen der weiblichen Natur. Für den Dichter der „Würde der Frauen“ und der „Macht des Weibes“ ist dieser Tadel sehr bezeichnend. Auch verteidigt er sein Urteil noch besonders gegen Humboldts Einwendungen. Sappho erscheint ihm nach dem einen Stücke, das er von ihr kenne, sehr sinnlich, während bei den Pythagoreischen Frauen ihm etwas Sentimentalisches im Spiele zu sein scheint. Jedenfalls gebe es „im ganzen griechischen Altertum keine poetische Darstellung schöner Weiblichkeit oder schöner Liebe, die nur von fern an die Sakontala und an einige moderne Gemälde in dieser Gattung reiche. Goethes Iphigenia, seine Elisabet im Götz nähert sich den griechischen Frauen, aber sonst keine von seinen edlen weiblichen Figuren und seine „schöne Seele“ ist mir lieber. Auch Shakespeares Juliette, Fieldings Sofie Western und andere übertreffen jede schöne Seele im Altertum weit“. (17. Dezember 1795 an Humboldt.)

Die „Sakontala“, die ebenso wie Shakespeare und Fielding auch in der Abhandlung genannt wird, war Schiller natürlich durch Forsters Verdeutschung, von der ein Teil in seiner „Thalia“ erschienen war, wohl bekannt. Noch 1802, als er eine zweite indische Dichtung „Gita Govinda“ kennen lernte, bedauerte er, daß theatralische Brauchbarkeit der einzige Vorzug sei, dessen das von Goethe und Herder so überschwänglich gepriesene Drama[1]) entbehre; aber auch Schlegels Plan, aus der Sakontala eine Ballade zu machen, hatte er 1797 für eine unglückliche Idee erklärt. Jedenfalls ist die Auffassung von Weib und Liebe bei Kalidasa zum mindesten ebenso sinnlich wie in der Antike, so daß Schiller hier den literarischen Beleg nicht glücklich wählte. Unter den wahrhaft naiven Dichtern, welche in der Abhandlung wegen würdiger Behandlung des Weibes gelobt werden, erscheinen auch die Minnesänger, Ritterromane und Ritterepopöen. Die letzteren hatte Schiller selbst vor-

[1]) Im Gegensatze dazu konnte Körner (6. Oktober 1790) in dem indianischen Stücke, „eine gewisse Zartheit der Empfindung abgerechnet, nicht viel Interesse finden. Manches versteht man nicht wegen des Kostüms.“ Er meinte (8. August 1791), daß Goethe zu viel gelobt habe. „Gott bewahre uns nur vor Nachahmern!“

her als sentimentalische Dichtungen den naiven entgegengestellt. Die Minnesänger rechnet er auch Humboldt gegenüber (21. März 1796) zusammen mit den italienischen Dichtern und Troubadours mehr in die Klasse der naiven als der sentimentalischen Dichtung, „obgleich sie den Alten an Wert nicht beikommen.“ Von den Minnesängern, über die Schiller ja das oft angeführte tadelnde Wort sprach, hat er im „Ritter Toggenburg“ und der vorletzten Strofe der „vier Weltalter“ wie im ersten Akte der „Jungfrau von Orleans“ ein dichterisches Bild davon gegeben, wie sie in seiner Vorstellung lebten. Für die Troubadours verrät es eine irrige Auffassung, wenn Schiller in der Kritik gegen Bürger meint, die Troubadours seien für ihre Zeit Volksdichter in jedem Sinne gewesen wie Homer es seinem Zeitalter war. Eine Ballade „Der Troubadour oder der Wandersänger“ hat Schiller geplant.

Über die Minnesänger hinaus hat Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung aus der nordischen Vorzeit nur noch den damals für germanisch geltenden Ossian erwähnt. Der Anfang einer Ballade, in welcher die Nornen, drei graue Weiber, dem König Theoderich, über den die „Horen“ einen Aufsatz brachten, erscheinen, ist im Nachlaß skizziert; ebenso ist der Titel einer Ballade „Drusus Erscheinung“ verzeichnet. Der in Klopstock so gut eingelesenen Amalia erscheint ihr Geliebter „schön wie Engel voll Walhallas Wonne“, und auch die „Leichenfantasie“ läßt den verstorbenen Hoven zu „Walhallas Ruh“ eingehen. Damit und mit gelegentlicher Erwähnung des cheruskischen Hermanns und der „Barden“ dürften aber Schillers Beziehungen zur altgermanischen und mittelalterlichen deutschen Dichtung auch nahezu erschöpft sein.

In der Besprechung der idyllischen Dichtung, deren höchstes Ideal ja Schiller selbst in einem Gedichte von der Vermählung des Herakles mit Hebe (an W. v. Humboldt, 30. November 1795) erst schaffen wollte, hat Schiller natürlich die Hirtengedichte besonders berücksichtigt. Es muß aber zweifelhaft bleiben, ob er mit „Amynt“ und „Daphnis“ Tassos „Aminta“ und Longus „Daphnis und Chloe“ gemeint hat oder an Chr. Ewald Kleists „Amynt“ und Geßners „Daphnis“ gedacht hat. Geßners Hirten könnten als unnatürlich nicht den Anforderungen der naiven Dichtkunst, als zu dürftige Geschöpfe nicht denen der sentimentalischen genügen. Dagegen rühmt Schiller in Übereinstimmung mit den

Xenien wieder Voßens „Luise“, die als wahrhafte Erweiterung unserer deutschen Literatur nur mit griechischen Mustern verglichen werden könne.

Den Maßstab naiver Wahrheit bei Homer und des sentimentalischen Hanges bei der deutschen Nation und in seinem eigenen Zeitalter hat Schiller noch einmal angelegt bei Beurteilung der zur Preisbewerbung in Weimar ausgestellten Gemälde über Hektors Abschied von Andromache. Den Tadel gegen einige Zeichnungen, die bloß den Abschied zweier Liebenden vorführen, durfte Schiller um so mehr aussprechen, als er schon in der lyrischen Einlage seiner „Räuber“ das doppelte Verhältnis Hektors als liebenden Gattens und als zärtlichen Vaters betont hatte. Wie Schiller in diesem Briefe „An den Herausgeber der Propyläen“ die Begriffe naiv und sentimentalisch vergleichend auf die bildende Kunst übertrug, so hat er sie auch auf die zwischen französischem und englischem Einfluß schwankende Gartenkunst angewandt und läßt in der Rezension über Matthisons Gedichte erkennen, daß er sie auch auf die Musik anwendbar hält. Denn ebenso Bildner gemeiner (d. h. unveredelter) Natur wie wahrhafter Seelenmaler vermöge der Musiker zu sein. Der ganze Aufsatz über Matthison, der mit dem Hinweis auf griechische Kunst beginnt, Matthisons und Claude Lorrains Landschaftsbilder miteinander vergleicht, steht in engem Zusammenhang mit der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. Die Vergleiche zwischen Dichterwerken und Gemälden liebte Schiller auch in seinen akademischen Vorlesungen, wie uns das erhaltene Bruchstück „Über die objektiven Bedingungen der Schönheit“ zeigt. Homer und Vergil durften Polyphem und die Harpyen schildern, der Maler, der uns den Heiland mit der Dornenkrone oder den mit Eitergeschwüren bedeckten Lazarus zeigt, sei zu tadeln. Schillers Abhängigkeit von den Lehren des Lessingischen „Laokoon“ tritt dabei klar zutage, aber abweichend von Lessing, und beachtenswert ist, daß Schiller die tadelnden Beispiele aus der christlichen Malkunst wählt und den Schauspieler, dem er die Bettlerszene in Kotzebues „Kind der Liebe“ als Darstellung des Niedrigen verbietet, dem Maler gleichstellt. In derselben Vorlesung stellt Schiller als große Meister in Darstellung der Natur und Leidenschaft Shakespeare und Goethe zusammen. In Lear, Othello, Macbeth, Hamlet sähen wir die Leidenschaften in wildester Verwirrung, in den

„Leiden des jungen Werther" ein schönes Muster der Darstellung der Leidenschaft.

Ich bin beim Überblick von Schillers literarischen Urteilen von der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung als der für die vergleichende Literaturgeschichte grundlegenden und daher für diese Übersicht wichtigsten Arbeit ausgegangen. Aber die Neigung seine Ansichten durch Beispiele zu belegen, die vergleichend aus verschiedenen Literaturen oder Künsten entnommen sind, ist bei Schiller von frühester Jugend an bis an sein Lebensende in außergewöhnlich starkem Grade vorhanden. An die Gegenüberstellung naiver und sentimentalischer Dichter werden wir bereits gemahnt, wenn beim Besuch des Antikensaals zu Mannheim die zufällig nebeneinander stehenden Köpfe Homers und Voltaires dem reisenden Dänen als die beißendste Satire auf unser Zeitalter erscheinen. „Voltaire war ein wahrhaftig großer Geist, aber warum war mir sein Kopf in dieser Gesellschaft so lächerlich?" Die redenden und zeichnenden Künste des Altertums zielten eben nach Veredlung. Das leuchtende Beispiel dieses griechischen Hangs nach Verschönerung sieht Schiller in der Gestalt des Apollos von Belvedere, und der Leser Winckelmanns und Lessings sucht den Eindruck mit Versen des Homerischen Hymnus auf Apollo zu schildern, desselben, den dann Goethe für die „Horen" übersetzte. 1784 mußte Schiller den Hymnus in Christian von Stolbergs Verdeutschung anführen.

Besonders auffallend macht sich Schillers Vorliebe für Anbringung literargeschichtlicher Belege in seiner zweiten medizinischen Schrift, dem „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen", geltend.[1]) Daß der dichtende Mediziner dabei Verse seines auf zwei Gebieten als Meister geltenden Lieblings Haller benutzt, ist eigentlich selbstverständlich. Außer dem bekannten zweimaligen Selbstzitate aus Krakes vorgeblicher Tragedy „Life of Moor", d. h. aus seinen eigenen „Räubern", beruft er sich für medizinische Erfahrungen auf unseres Shakespeare Macbeth, Julius Cäsar, Richard III. Zur Illustrierung „Aus der Geschichte des Menschengeschlechts" dient ein Vers aus der Äneide

[1]) Nachträglich gewahre ich, daß auch Walzel in seiner vorzüglichen Einleitung zu Schillers philosophischen Schriften in der Säkularausgabe bemerkt: Der junge Schiller stütze gern, „auch wo es sich nicht um Ästhetisches handelt," seine Behauptungen auf Belege aus dem Reiche der Poesie.

(IV, 582). „Ungewöhnliche Heiterkeit der tödlich Kranken“ wird durch die stoische Gesinnung von Addisons „Cato“, die Abhängigkeit der Geistes- von der Körperstimmung durch die Worte Bruder Martins an Götz von Berlichingen, unmenschliche Grausamkeit wird durch ein Zitat aus Gerstenbergs „Ugolino“ belegt. Daß ein durch Wollüste körperlich ruinierter Mensch leichter zu Extremis gebracht wird, beweist der junge Mediziner durch die Beispiele Spiegelbergs, Fieskos und Katilinas. Die Gestalt des letzteren muß Schiller nicht bloß durch Plutarch, Sallust und Cicero, sondern auch durch Crébillons und Voltaires Tragödie besonders anziehend geworden sein, denn schon früher in der Rede über Güte und Tugend und später wieder in der zweiten Vorrede zu den „Räubern“ steht ihm der römische „Mordbrenner“ vor Augen, den 70 Jahre später der junge Henrik Ibsen sich unter der Einwirkung von Schillers „Räubern“ zum Helden seines ersten Dramas ausersah. Der württembergische Herzog liebte wohl mehr die Aussprüche von Philosophen als von Dichtern; aber wenigstens aus Klopstocks „Messias“ und der „Ode für den König“ sowie aus Ossians „Tamora“ Stellen einzuflechten, konnte sich Schiller auch bei dem 1779 vom Herzog gestellten moralphilosophischen Redethema nicht versagen.

Hatte so schon der Mediziner und Festredner in der Militärakademie zur Stütze seiner Behauptungen sich auf die geliebten Dichter berufen, so erhalten wir in Beiträgen zum „Wirtembergischen Repertorium“ und der „Rheinischen Thalia“ geradezu literargeschichtliche Studien Schillers. Der Stuttgarter Aufsatz „Über das gegenwärtige teutsche Theater“ und die von Diderot beeinflußte Mannheimer Vorlesung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ gehören zusammen und ergänzen sich.

An die früheren Eindrücke der Ludwigsburger Prunkbühne, die in der „Semele“ sich ja bis zu einem eigenen Operntexte Schillers verdichtet haben, werden wir erinnert, wenn Schiller einer italienischen Oper „Iphigenie in Aulis“ gedenkt. Im übrigen beruht der Aufsatz „Über das gegenwärtige teutsche Theater“ nur auf Lesung von Dramen und Kritiken, vor allem der Hamburgischen Dramaturgie, da Schiller 1782 noch wenigen Schauspielaufführungen beigewohnt hatte. In den einerseits durch Corneille, anderseits durch den starkherzigen Shakespeare und Goethe vertretenen „zwei vorzüglichen Moden im Drama“ erblickt Schiller hier wie etwas später

in einem Briefe an Dalberg (vgl. S. 27) „die zwei äußersten Enden, zwischen welchen Wahrheit und Natur inne liegen". Für den Dramatiker, der später Lessings Absicht, dem deutschen Drama eine selbständige Mittelstellung zwischen dem französischen und britischen Ende zu schaffen, verwirklichen sollte, ist diese frühe literargeschichtliche Einsicht wichtig genug. In der Egmontrezension hat Schiller 1788 drei Gattungen des Dramas unterschieden: die griechischen Tragiker hätten sich einzig auf Situationen und Leidenschaften eingeschränkt; Shakespeare habe in seinem Richard III. und Macbeth ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne gebracht und dieser Gattung gehörten auch Götz und Egmont an. So macht er auch noch später (4. April 1797 an Goethe) dem griechischen Trauerspiel den Vorwurf, daß seine Charaktere „mehr oder weniger ideale Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakespeare und auch in Ihren Stücken finde". An eine moralische Wirkung der Schaubühne, die der Mannheimer Theaterdichter dann so eifrig verficht, glaubt Schiller im „Repertorium" noch nicht. Lessings Sara und Emilia, H. L. Wagners „Reue nach der Tat" werden keine Verführer und Fürsten, keine adelstolzen Eltern bekehren. Daß der Anblick der sterbenden Sara Sampson keinen Wollüstling schrecken werde, gibt Schiller freilich auch in der Vorlesung zu, aber dort spricht er die Hoffnung aus, die arglose Unschuld könnte durch Saras Beispiel gewarnt und gerettet, durch „Tartüffe" die Heuchelei entlarvt werden, wennschon kein Wucherer durch Molières l'Avare gebessert, kein Spieler durch Fr. L. Schröders „Beverley" von seiner abscheulichen Leidenschaft und ihren traurigen Folgen geheilt worden sei. Der Kreis der Schiller aus Lessing bekannten Stücke hat sich zwischen 1782 und 1785 erweitert. Mit Shakespeare (Lear, Hamlet, Macbeth, Julius Cäsar) stellt er nun die auf der Mannheimer Bühne gesehenen antiken Fabeln von Medea und Ariadne (von Gotter und Brandes) und „jene bewunderte Iphigenie" (Glucks)[1]) zusammen und erkennt die große Bühnenwirkung von Corneilles „Cinna" an; ja, der früher das ganze französische Drama verurteilte,[2]) findet jetzt sogar Naturwahrheit in

[1]) Den tiefen Eindruck des Gluckschen Werkes rühmt Schiller im Briefe an Körner vom 5. Januar 1801. [2]) Indessen hatte Schiller bereits in einer Besprechung von „Vermischten teutschen und französischen Poesien" im Wirtembergischen Repertorium erklärt: „Was der Verfasser mit Miso-

Banks-Dyks Essexdrama. Wie hier so stellt Schiller auch zehn Jahre später in dem Aufsatz „Über tragische Kunst" die Kleopatra in Corneilles „Rodogune" ohne weiteres mit Shakespeares Lady Macbeth und Jago und seinem eigenen Franz Moor zusammen, diesmal freilich um alle drei tragische Dichter zu tadeln, die nicht ohne einem Bösewicht auskommen konnten. Es sei ebenso fehlerhaft, die Größe des Leidens von der Bosheit herzuleiten, wie für Märtyrer vom Schlage Olint und Sophronias Mitleid zu fordern.[1] Schiller wiederholt also wie so manches Urteil des Hamburger Dramaturgen so auch dessen Tadel gegen Cronegks Tragédie sacrée. Den bei sich selbst, Cronegk, Corneille und Shakespeare gerügten Fehlern stellt er dann als die in Begründung des wechselseitigen Leidens meisterhafte Leistung der tragischen Bühne den Empfindungs-Widerstreit von Corneilles Cid und Chimene, von Shakespeares Koriolan entgegen.

Es wäre sehr wünschenswert, wenn wir zu Gräfs nutzbringenden Goethebänden auch ein Parallelwerk „Schiller über seine Dichtungen" erhalten würden. Bis jetzt findet sich in der Schillerausgabe nicht einmal eine Zusammenstellung der von ihm selbst über seine Arbeiten veröffentlichten Anzeigen, wie wir in Goethes „Aufsätzen zur Literatur" eine solche Gruppe besitzen. Indessen hat der junge Schiller gerade für seine eigenen Dramen in Vorreden, Widmungen, Aufrufen und Selbstkritiken – von den Briefen ziehe ich auch hier wie im vorangehenden nur einzelnes heran – den Literarhistorikern vorgearbeitet. Sophokles und Menander sind in der unterdrückten Vorrede zu den „Räubern" allerdings ebenso wie der römische Schauspieler Roscius nur zur Verzierung genannt, aber die Lehrbücher von Batteux, den er 1793 unter den in seiner eigenen Bücherei enthaltenen Kunstlehrern mitanführt, und Aristoteles wird der eifrige Leser der Hamburgischen Dramaturgie gewiß zur Hand genommen haben. Der engen Misere der Stücke von Weiße, Stephanie und Gotter, dessen „Mariane" er später in der Mannheimer Rede freilich wegen der darin enthaltenen Mahnung zur Menschlichkeit und Duldung lobte,

---

gallen will, verstehen wir nur halb. Gute französische Poesie wird kein Teutscher verachten, es müßte denn einer von den eingebildeten handfesten Patrioten sein, der den Geschmack seines Vaterlandes mit dem Dreschflegel rettet." [1]) Eine ihm für die Horen angebotene Übersetzung von Tassos Geschichte von Olint und Sophronia hat Schiller abgelehnt.

stellt er die „rohe skythische Pracht des britischen Äschylus“ und sein eignes Räuberstück stolz entgegen, gerade weil er aus Wielands Roman gelernt hat, wie die Abderiten über die Dichter urteilen, die „ihren Mitbürgern auf offener Bühne Schule halten“. Über die Vorbilder und Anregungen zu seinem Jugendstücke, in dem er „nur die Natur gleichsam wörtlich abgeschrieben“, gibt Schiller selbst Auskunft, beinahe als ob er einer literargeschichtlichen Quellenuntersuchung das Material liefern wollte. Die Aufgabe des echten dramatischen Genius, „die Seele gleichsam bei ihren verstohlensten Operationen zu ertappen“, die dem Schöpfer des „Cid“ wie allen Franzosen verborgen geblieben, habe er für seinen „dramatischen Roman“ vom Dichter des „Macbeth“ und „Sturm“ gelernt. So gewiß Shakespeares hassenswürdiger Richard III. am Leser einen Bewunderer findet, „wird man sich auch für meine Jagos interessieren, meinen Mordbrenner bewundern, ja fast sogar lieben“. Dieser „merkwürdige, richtige Mensch, ausgestattet mit aller Kraft“ hätte ja eben so gut ein Brutus wie ein Katilina werden können, wenn nicht unglückliche Konjekturen – die Gestirne tragen einen Teil der in des Lebens Drang verübten Schuld – ihn erst spät nach ungeheurer Verwirrung zum erstern gelangen ließen. Die Äußerung im Briefe an Dalberg (8. Oktober 1781) zeigt, daß Schiller bei seinem Karl Moor an die im 16. und 17. Jahrhundert so oft dramatisierte Parabel vom verlorenen Sohn gedacht hat. Die Medea der alten Dramatiker (Euripides und Seneka)[1] nennt er in der zweiten Vorrede neben Miltons Satan und Klopstocks Adramelech als Beispiele dafür, daß große Greuel unsere schaudernde Bewunderung wecken. Heinrich Kräger ist in seiner Untersuchung über den „Byronschen Heldentypus“ von diesem Selbstbekenntnis Schillers ausgegangen, um zu zeigen, wie stark Miltons Satan auf Schillers Erstlingsdrama und dessen Held dann wieder nach England zurück auf Gestalten des britischen Dichterlords gewirkt haben. So knüpft sich an diesen Hinweis Schillers in seiner zweiten Vorrede ein ganzes Kapitel vergleichender Literaturgeschichte. Und hat Karl Moor den Stolz und Trotz, an dem die Qual erlahmen solle, von Miltons Gewaltigem überkommen, so meinte

[1] Später (21. März 1798 an Goethe) tadelt Schiller, wie leicht und obenhin Euripides diesen schönen Stoff behandelt habe, den man (28. August) in „seiner ganzen Geschichte und als Zyklus brauchen“ müßte.

der Kritiker Schiller, die Gestalt eines ehrwürdigen Räubers müsse aus Cervantes' Don Quixote jedermann bekannt sein. Aus dem spanischen Roque Guinart und den erhabenen Verbrechernaturen Plutarchs, die Rousseaus Wohlgefallen erregten, habe der Dichter Schiller diesen seltenen Menschen nach Shakespearescher Manier amalgamiert. So bekundet uns Schiller als sein eigener Kritiker. Wie Herder dem Dichter des Götz vorwarf, Shakespeare habe ihn ganz und gar verdorben, so tadelt der Kritiker Schiller, daß der Verfasser der „Räuber" sich in seinen Shakespeare vergafft, Amalia zuviel in Klopstock gelesen habe. Wenn Boxberger eine eigene Abhandlung über den Einfluß der Bibelsprache auf die der „Räuber" — sie hat nicht minder auf die „Jungfrau von Orleans" eingewirkt — schrieb, so hat auch hierin bereits Schiller selbst die Literarhistoriker aufmerksam gemacht. Er tadelte, daß in Sprache und Dialog der Ausdruck bald lyrisch, bald episch, „dort gar metaphysisch, an einem dritten Ort biblisch, an einem vierten platt" sei.

Auch für den „Fiesko", den man unter die erhabenen Verbrecher Plutarchs einreihen könnte, beruft sich Schiller wieder auf Rousseaus Vorliebe für diese Gestalt. In der Widmung an seinen Lehrer Abel nennt der Verfasser selber die von ihm benutzten französischen und englischen Quellenschriften, ja er wirft bei diesem seinem ersten historischen Drama auch unter Berufung auf Lessings Erörterungen in der Hamburgischen Dramaturgie selber die Frage auf, wie weit der Dichter das Recht habe, von der geschichtlichen Überlieferung abzuweichen. An das Drama denkt er auch, wenn er am 10. Dezember 1788 in einem Briefe an die ältere der Lengefeldschen Schwestern den Vorzug der inneren, philosophischen oder Kunstwahrheit vor der geschichtlichen Wahrheit verteidigt. Dagegen macht Schiller im Vorwort zum „Don Karlos" in der Rheinischen Thalia wieder selber auf seine Quellen, französische Skribenten, von denen er St. Real eigens nennt, und den Ferreras aufmerksam, und begründet zugleich, warum er von ihnen abweichen müsse. Ergänzend teilt er dann 1786 in der Thalia noch Merciers „Precis historique" in einer Übersetzung mit, die man lange Zeit widerspruchslos für Schillers eigene Arbeit gehalten hat. Auch bezüglich der Form weist der Dichter selbst auf seine Befolgung oder vielmehr halbe Befolgung des Wielandschen Rates, ein Drama müsse in gereimten Versen sein, hin. In dem oft angeführten Briefe an

Reinwald (14. April 1789) fordert er selbst zum Vergleiche seines „Don Karlos" mit Leisewitz „Julius von Tarent" auf. Karlos solle die Seele von Shakespeares Hamlet, Blut und Nerven von Julius, den Puls seines eigenen Dichters erhalten. Zugleich läßt er sich Senekas Trauerspiele schicken. Und wie bei den „Räubern", nur ungleich reifer und gebildeter, tritt Schiller auch nach Vollendung des „Don Karlos" als sein eigener Kritiker an sein Stück heran und gibt allen späteren Erklärern den wichtigen Hinweis, daß bei diesem Drama anstelle Rousseauscher Einwirkungen der Einfluß Montesquieus stattgefunden habe. Nach dem Grundsatze, „ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die Tat nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen", hat Schiller nach dem „Karlos" zu keinem Drama mehr eine Vorrede oder Selbstkritik geschrieben mit Ausnahme der „Braut von Messina". Hier wiederholt er die beim „Don Karlos" angeführte Forderung Wielands als seine eigene Meinung: erst durch Einführung einer metrischen Sprache sei man der poetischen Tragödie um einen großen Schritt näher gekommen. Bekanntlich hatte er selbst ja noch den „Wallenstein" wieder in Prosa begonnen und fand, als er im November 1797 ihn ins Poetisch-Rytmische übertrug, es unbegreiflich, daß er nicht von Anfang an die Notwendigkeit des Verses für jede Tragödie erkannt hätte. Gerade weil er in der „Braut" sich dem antiken Vorbilde anschloß, drängte es ihn im Vorwort, noch einmal dem Hamburger Dramaturgen zu bestätigen, daß die Franzosen den Geist der Alten völlig mißverstanden hätten. Ihr Trauerspiel würde durch die Riesengestalt des Chors, aus dem die Tragödie der Griechen entsprungen sei, zunichte gemacht, während Shakespeares Tragödie durch seine Einführung erst ihre wahre Bedeutung empfangen dürfte. Schiller schreibt sich am Schlusse des Vorworts das Verdienst zu, und er darf es tun, daß seit dem Verfall der alten Tragödie bis zu seiner „Braut" zwar opernhafte Chöre, nie aber der wahre Chor mehr auf der Bühne erschienen sei, von dessen Gewalt er ja schon in seinen „Kranichen des Ibykus" eine hoheitsvolle Schilderung entworfen hatte. Eine Art Selbstkritik, freilich nicht eine öffentliche wie bei den „Räubern" und dem „Don Karlos" enthält der Dankbrief an Wilhelm Süvern vom 26. Juli 1800 für dessen Buch „Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf griechische Tragödie" (Berlin 1800). Der spätere Mitarbeiter Wilhelm v. Humboldts hatte gewünscht, daß

der „Wallenstein" wie das deutsche Drama überhaupt mehr sich dem griechischen Vorbilde annähere. Schiller verwahrte sich dagegen, der Kunst, die stets das lebendige Erzeugnis einer individuellen bestimmten Gegenwart sein müsse, eine ganz andere Zeit zum Maßstab und Muster aufzudringen. Noch, meint er bescheiden, hätten wir keine Tragödie; bekämen wir eine – bekanntlich gestanden Goethe und Schiller, sie hätten erst bei der Aufführung der „Braut von Messina" zum erstenmal den Eindruck einer wahren Tragödie empfangen –, so müßte ihr die Aufgabe zufallen, „mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüt zu erschüttern, nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches[1]) muß man erhaben zu rühren suchen".

Als eine Art Vorrede, und zwar eine literargeschichtlich besonders bedeutsame, sind indessen auch die Stanzen anzusehen, welche Schiller zur Aufführung von Goethes Mahomet-Übertragung (30. Januar 1800) dichtete, die aber ebenso als Prolog zu seiner eignen Phädra-Verdeutschung gelten könnten. Wie er während der Arbeit am „Wallenstein" gleichzeitig Shakespeares Königsdramen und Sophokles' Tragödien durchging, so läßt er den deutschen Genius auf der Spur des Griechen und des Briten zur eigenen dramatischen Kunst gelangen. Er rühmt den „Götz von Berlichingen" als Befreier vom Regelzwange, verteidigt aber zugleich, freilich ohne Gottsched zu nennen, dessen Bühnenreform, denn der Entweihung der Szene gegenüber war die „in unveränderlichen Schranken" gebannte Kunst der Franken ein uns notwendiger Führer zum Bessern, wie sie auch noch zur Zeit der Prologdichtung ein Korrektiv bilden mag sowohl gegen das „wilde Reich der Phantasie" wie gegen „der Natur nachlässig rohe Töne". Gegen beide schädliche Richtungen wendet Schiller sich auch in den Xenien. Nachdem er davor gewarnt hat, aus dem kalten Fieber der Gallomanie in das von Friedrich Schlegel angefachte hitzige der Gräkomanie zu verfallen, vergleicht er „griechische und moderne Tragödie", in

[1]) Es stimmt zu dieser Auffassung der deutschen Gegenwart, wenn Goethe im Tagebuch der italienischen Reise (5. Oktober 1786) klagt: „Die Zeit des Schönen ist vorüber, nur die Not und das strenge Bedürfnis erfordern unsre Tage."

welch letzterer er gegenüber Friedrich Schlegels einseitigem Preise des versöhnlich Harmonischen das erschütternd Tragische betont. In den später als „Shakespeares Schatten“ zusammengefügten Xenien erneuert Schiller dann die bereits in der „Jeremiade“ begonnene Verurteilung des platt naturalistischen bürgerlichen Lustspiels und des Rührstücks. Allein nicht bloß in diesen beiden Gruppen, sondern beinahe Seite für Seite wäre der Xenienalmanach mit seinen Nachträgen (Boas-Maltzahns Xenienmanuskript, achter Band der Schriften der Goethegesellschaft) für Schillers kritische Urteile und historische Auffassung der gleichzeitigen wie der älteren Literatur heranzuziehen.

Die Cottasche Säkularausgabe hat zwei Bände von dramatischen und epischen „Übersetzungen“ Schillers zusammengestellt. Wenn deren Sammlung auch nicht vollständig ist, wie z. B. das Bruchstück der „Britanikus“-Übertragung fehlt, so bildet die Gruppierung doch immerhin eine bisher in solcher Bequemlichkeit nicht vorhandene erwünschte Grundlage, um Schillers Beziehungen zur vergleichenden Literaturgeschichte auch hinsichtlich seiner Übersetzertätigkeit zu skizzieren.

Schillers dramatische Übersetzungen zerfallen in zwei Gruppen: die Verdeutschung griechischer Stücke nahm er in den Jahren 1788 bis 1791 vor, um sich der Simplizität des griechischen Stils und Aufbaus für seine eigenen künftigen dramatischen Arbeiten zu bemeistern. Zur geplanten Ausgabe eines sechs- bis siebenbändigen „Griechischen Theaters“, für das er noch den von ihm besonders hochgehaltenen Äschyleischen „Agamemnon“ (4. Dezember 1788 und 3. Januar 1789 an Lotte und Karoline), der Aulischen „Iphigenie“ und den „Phönissen“ des Euripides beifügen wollte (24. Oktober 1791 an Körner), ist es, da Cotta Bedenken hegte, nicht gekommen. Das „Theatre grec“ des Jesuiten Brumoy, das Schiller neben einer lateinischen Version seiner Verdeutschung zugrunde legte, hat er dabei auch als Vorbild der beabsichtigten Ausgabe bezeichnet. Wohl rühmte er den Schwestern Lengefeld gegenüber (4. Dezember 1788) das Vergnügen, das ihm Euripides gerade durch sein Altertum gewähre. „Den Menschen sich so ewig selbst gleich zu finden, dieselben Leidenschaften, dieselben Kollisionen der Leidenschaften, dieselbe Sprache der Leidenschaften. Bei dieser unendlichen Mannigfaltigkeit immer doch diese Ähnlichkeit, diese Einheit derselben Menschenform.“ Aber bei der genauer eindringenden Bekannt-

schaft, wie sie durch das Übersetzen bedingt wurde, fand er doch auch gar manches an Euripides auszusetzen. Die Bearbeitung zweier Euripideischer Stücke darf keineswegs als Zeichen besonderer Vorliebe für den jüngsten der drei großen Tragiker ausgelegt werden. Schon in den „Göttern Griechenlands" ist neben Euripides „Alkestis" und Taurischen „Iphigenie" auch der „Philoktet" des Sophokles als Beispiel angezogen. Beim Schluß von „Ideal und Leben" werden wir an Sophokles „Trachinierinnen", an denen Schiller „besonders großes Wohlgefallen fand", erinnert, wie in den „Kranichen des Ibykus" an Äschylus, der ihm in Friedrich Leopold von Stolbergs Übertragung „einen hohen Eindruck von Äschylus machte, wieviel auch von seinem Geist mag verloren gegangen sein" (17. Februar 1803 an Humboldt).

Die andere Gruppe der dramatischen Übersetzungen umfaßt im Dienste der Bühne ausgeführte Arbeiten. Schon im August 1784 hatte Schiller Dalberg in Aussicht gestellt, Stücke von Corneille, Racine, Crébillon und Voltaire, Shakespeares Macbeth und Timon zu bearbeiten, um den Theatern einen Zuwachs an vortrefflichen neuen Stücken zuzuführen. Diese Arbeiten sollten nicht bloß im allgemeinen seine dramatische Kenntnis erweitern und seine Fantasie bereichern, sondern er hoffte noch besonders „dadurch zwischen zwei Extremen, englischen und französischen Geschmack, in ein heilsames Gleichgewicht zu kommen". Die Beschäftigung mit dem „Timon" zeitigte die mit Shakespeares „Timon" nur im Namen sich berührende Neudichtung eines „Menschenfeinds". Als Schiller die Shakespeareschen Königsdramen las, begeisterte ihn die Verwandtschaft „Richards III." mit der griechischen Tragödie so sehr, daß er Goethe (28. November 1797) seinen Wunsch aussprach, die Reihe der acht Shakespeareschen Königsdramen „mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln." Allein es dauerte noch bis 1865, ehe diese von Goethe freudig begrüßte Anregung in Weimar zur Tat werden sollte. Nur in beschränktem Maße verwirklicht wurde auch der Vorschlag des treuen Körners nach Abschluß der Macbethbearbeitung (26. Juni 1800), Schiller möchte in den Zwischenpausen eigenen Schaffens noch mehrere Stücke Shakespeares und anderer älterer, auch spanischer Dramatiker, wie einige Stücke Corneilles, besonders den „Cid" für die Bühne übertragen. Schiller fand es zwar recht interessant, die Sinnlichkeit

und Leidenschaft von Calderons südlichem Geist mit der moralischen Tiefe eines mehr nördlichen Geistes zu vergleichen, aber für die deutsche Poesie, die mehr Wahrheit des Gefühls und philosophische Tiefe als Fantasiespiele liebe, schien ihm das Produkt des spanischen Himmels wenig Ausbeute zu bieten. Die Bevorzugung, welche die Schlegels der spanischen Literatur angedeihen ließen, verdarb ihm ohnehin die Lust an ihr; doch äußerte er Goethe gegenüber seine gespannte Erwartung auf Schlegels Calderonübersetzung und empfahl Tieck sich mit ihr zu beschäftigen, da sie dessen eigener Neigung zum Fantastischen und Romantischen zuzusagen scheine. Einer Übersetzung des „Cid“ von Sophie Mereau und Molières „Frauenschule“ brachte er als einer möglichen Acquisition für das Theater Teilnahme entgegen, aber selbst an eine Bearbeitung Corneilles zu gehen, konnte er bei dem harten Urteil „über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit“ der ihm seit zwanzig Jahren angerühmten Werke Corneilles (31. Mai 1799 an Goethe) nicht denken. Er fand „Racine ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im Ganzen etwas schwach ist“. So kam es denn statt der von Körner vorgeschlagenen Übersetzung Calderons und Corneilles zu einer solchen von Gozzi und Racine. Körners Vorschlag deckte sich zum Teile mit einem bereits von Schiller selbst gehegten Plan. Schon am 22. Dezember 1797 und 26. Mai 1799, dann angeregt durch Körners Brief nochmals am 26. Juli 1800 entwickelte Schiller dem Verleger Unger in Berlin den Plan eines gemeinschaftlich mit Goethe herauszugebenden „Deutschen Theaters“. Diese Sammlung kam nicht zustande, sonst wären in ihr neben dem „Macbeth“ die noch folgenden Bearbeitungen erschienen. Die „Turandot“ kann bei Schillers völliger Unkenntnis des Italienischen nicht im strengen Sinne als Übersetzung Schillers gelten. Hatte er in den Xenien geklagt, daß bei Verdeutschung französischer Lustspiele der Witz verloren gehe, so suchte er selbst bei seiner Übersetzung von Picards „Neffe als Onkel“ und „Parasiten“ es besser zu machen. Die Angriffnahme von Racines „Britanikus“ und Übertragung seiner „Phädra“ waren nebst der Durchsicht der Othello-Bearbeitung des jüngeren Voß Schillers letzte Bausteine zu dem von Körner vorgeschlagenen Anbau zum eignen Theater.

In der Säkularausgabe steht vereint mit den dramatischen

Übersetzungen die Umdichtung des zweiten und vierten Buches der Äneide nebst dem jugendlichen Versuche einer Probe aus dem ersten Buche. Neben Vergils „Sturm auf dem Tyrrhener Meer" ist aus der Jugendzeit von metrischen Übersetzungen nur noch „Ossians Sonnengesang" vorhanden.[1]) Daß er die jugendliche Vorliebe für Ossian 1789 „noch in unverminderter Stärke" hegte, zeigt der Briefwechsel mit den Lengefeldschen Schwestern. „Die unüberwindliche Flotte" ist nach K. H. Manchots Beweisführung nicht aus Merciers französischem Prosatext, sondern auf Grundlage einer Schiller vorliegenden deutschen Fassung „nach einem älteren Dichter" (Crugot) bearbeitet. Aus der dritten Periode könnte man außer der bereits erwähnten Ariost-Strofe höchstens die beiden Sprüche des Konfucius den Übersetzungen anreihen. Ein kleiner Beitrag dazu findet sich aber auch im „Spaziergang". Die berühmte Inschrift auf die Helden von Thermopylä hat Schiller nicht nach der von Herodot (VII, 228) mitgeteilten griechischen Urschrift:

Ὦ ξεῖν' ἀγγέλλειν Λακεδαιμονίοις, ὅτι τῇδε
κείμεθα τοῖς κείνων ῥήμασι πειθόμενοι

verdeutscht, sondern auf Grund der von Cicero in den Tuskulana (I. Buch, 42. Kapitel) mitgeteilten lateinischen Verse:

Dic, hospes, Spartae nos te hic vidisse jacentis,
Dum sanctis patriae legibus obseqimur.

„Wanderer kommst du nach Sparta, gib Kunde dorten, du habest
Uns hier liegen geseh'n, wie das Gesetz es befahl."

In der zweiten Fassung der „Elegie" verbessert Schiller den Hexameter:
„Wanderer kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest."[2])

---

[1]) Die Anzeige der „Gedichte Ossians neuverteutschet" im ersten Stücke des Wirtembergischen Repertoriums der Literatur stammt nicht von Schiller.

[2]) Ganz unglücklich ist das früher dem Simonides zugeschriebene Epigramm in Xaver Weinzierls Buch „Ciceros tuskulanische Untersuchungen" (München 1806) übertragen:

„Wanderer sag's zu Sparta; du sahst uns bei Thermopyl liegen
Unseres Vaterlands heil'gen Gesetzen getreu."

In Herders zahlreichen Verdeutschungen aus der „Anthologie" und auch in den beiden Bänden von Fr. Jacobs „Tempe" (1803) habe ich vergeblich darnach gesucht. In Jacobs' Vermischten Schriften II, 186 (Gotha 1824) lautet es:

„Wanderer bringe von uns Lakedämons Bürgern die Botschaft:
Folgsam ihrem Gesetz liegen im Grabe wir hier."

Unverändert hat Edmund Bösel diese Fassung in seine Ausgabe der „An-

Unter den im Nachlaß aufgezeichneten Gedichtplänen findet sich auch „Die Echo" und „Bacchus und die Tyrrhenischen Schiffer". Bei beiden sind die Seitenzahlen von Ovids „Metamorphosen", aus denen Karoline unter Schillers Leitung übersetzte, angegeben. Trotzdem ist bei beiden Titeln wohl nicht an beabsichtigte Übersetzungen, sondern nur an Benützung der Ovidischen Erzählungen zu eigenen Balladen zu denken.

Die Zahl der früher Schiller zugeschriebenen Prosaübersetzungen ist durch die seit Goedekes kritisch-historischer Ausgabe erfolgten Untersuchungen stark verringert worden. Wie weit bei den für seine drei Sammelwerke (Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen; Allgemeine Sammlung historischer Memoires; Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit) gelieferten Arbeiten oder bei den in die „Thalia" und „Neue Thalia" aufgenommenen Übersetzungen von Schiller nachgebessert wurde, vermag keine philologische Scheidekunst noch Stilgefühl mehr sicherzustellen. Auf der Grenze von geschichtlichem und schönwissenschaftlichem Gebiete würde sich der von Schiller geplante „Deutsche Plutarch" bewegt haben. Ein derartiges Seitenstück zu dem Lieblingswerk seiner Jugend fand Schiller (26. November 1790 an Körner) seinen individuellen Kräften besonders entsprechend. „Kleine, wie nicht schwer zu übersehende Ganze, und Abwechslung, kunstmäßige Darstellung, philosophische und moralische Behandlung." Wie Schiller ein Parallelwerk zu den Lebensbeschreibungen Plutarchs plante, so wünschte er die ihm so viele Lust bereitende „Fabelsammlung" des Hyginus „mit Geist

---

thologie" (Reclam Nr. 1921/24) herübergenommen, während Joh. Gottlieb Regis in seinen „Epigrammen der griechischen Anthologie" (Stuttgart 1856) weniger gut übertrug:

„Wanderer, melde du denen in Lakedämon, daß hier wir
Liegen, weil ihrem Gebot folgsam gewesen wir sind."

Emanuel Geibel übersetzte in seinem „Klassischen Liederbuch" (Berlin 1875):

„Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: erschlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu."

Neuerdings hat sich noch der Hüter der Goethe-Schillerschätze, Bernhard Suphan (An Ernst von Wildenbruch. Weimar 1901) an der schwierigen Wiedergabe versucht:

„Wanderer, bringe von uns an Spartas Bürger die Botschaft:
Folgend ihrem Gesetz liegen begraben wir hier."

nd mit Beziehung auf das was die Einbildungskraft der jetzigen ieneration fordert, neu auszuführen, und so ein griechisches Fabeluch zu verfertigen, was den poetischen Sinn wecken und dem)ichter sowohl als dem Leser viel Nutzen bringen könnte" 27. August 1798 an Goethe).

Wirklich und in eigener Person ausgeführt hat Schiller die Jbertragung von Diderots Erzählung „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache", die er 1785 im ersten (einzigen) Heft der „Rheinischen Thalia" veröffentlichte. Es ist dieselbe Erzählung, die Sardou in seinem Schauspiel „Fernande" dramatisiert hat. Im „Marbacher Schillerbuch" (s. unter „Neueste Schillerliteratur") ist Schillers Diderotübersetzung soeben von Ludwig Geiger, der auch eine vergessene Skizze Diderots hervorgezogen hat, die den Stoff von Schillers Bürgen behandelt, eingehend untersucht worden, nachdem bereits Rudolf Schlösser in seinen lehrreichen Studien und Untersuchungen über Goethes Verdeutschung von „Rameaus Neffe" (Munckers Forschungen, XV. Band) Schillers Beziehungen zu Diderot berücksichtigt hatte. Zur Übersetzung der „Religieuse" für seine „Horen" wollte er Herder veranlassen. Dagegen zeigte er sich nicht abgeneigt, selber für Ungers „Journal der Romane" einen verständigen geistreichen Auszug aus Retif de la Bretonnes acht Bänden „Cœur humain devoilé"[1]) in zwei Bänden herzustellen (an Unger, 26. Juli 1800). Statt dessen begann er aber für Ungers Journal die Neubearbeitung eines schon 1766 von Murr aus dem Englischen verdeutschten chinesischen Romans „Haoh-Kiöh-Tschuen" in Angriff zu nehmen (29. August 1800), kam aber, obwohl er noch am 7. April 1801 erneut die Lieferung der chinesischen Geschichte versprach, nicht über die ersten Seiten der Arbeit hinaus (Goedekes Ausgabe, XV, 1, 372). Es ist derselbe Roman, den nach Schillers Brief an Goethe vom 24. Januar 1796 dieser damals auf Grund der englischen Wiedergabe bearbeiten wollte.[2])

Wenn der Herausgeber der metrischen Übersetzungen in der Säkularausgabe von diesen Arbeiten sagt, der Dolmetscher habe „fremde Dichtungen nicht nur in eine andere Sprache, sondern in

[1]) Eine Übersetzung von Retif de la Bretonnes „Enthülltem Menschenherz" durch Julius Nestler hat vor kurzem zu erscheinen begonnen (Siena, Jul. Eichenberg, 1904/05). [2]) Woldemar von Biedermann, Goethe und das Schrifttum Chinas: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, VII, 394 f.

Unter den im Nachlaß aufgezeichneten Gedichtplänen sich auch „Die Echo“ und „Bacchus und die Tyrrhenischen Sc Bei beiden sind die Seitenzahlen von Ovids „Metamorph aus denen Karoline unter Schillers Leitung übersetzte, ange Trotzdem ist bei beiden Titeln wohl nicht an beabsichtigte setzungen, sondern nur an Benützung der Ovidischen Erzähl zu eigenen Balladen zu denken.

Die Zahl der früher Schiller zugeschriebenen Pros setzungen ist durch die seit Goedekes kritisch-historischer Au erfolgten Untersuchungen stark verringert worden. Wie we den für seine drei Sammelwerke (Geschichte der merkwürdi Rebellionen und Verschwörungen; Allgemeine Sammlung histori Memoires; Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Gesch der Menschheit) gelieferten Arbeiten oder bei den in die „Th und „Neue Thalia“ aufgenommenen Übersetzungen von Sc nachgebessert wurde, vermag keine philologische Scheidekunst Stilgefühl mehr sicherzustellen. Auf der Grenze von gesch lichem und schönwissenschaftlichem Gebiete würde sich der Schiller geplante „Deutsche Plutarch“ bewegt haben. Ein artiges Seitenstück zu dem Lieblingswerk seiner Jugend fand Sch (26. November 1790 an Körner) seinen individuellen Kräften sonders entsprechend. „Kleine, wie nicht schwer zu übersehe Ganze, und Abwechslung, kunstmäßige Darstellung, philosophis und moralische Behandlung.“ Wie Schiller ein Parallelwerk den Lebensbeschreibungen Plutarchs plante, so wünschte er die i so viele Lust bereitende „Fabelsammlung“ des Hyginus „mit G

---

thologie“ (Reclam Nr. 1921/24) herübergenommen, während Joh. Gottl Regis in seinen „Epigrammen der griechischen Anthologie“ (Stuttgart 18 weniger gut übertrug:

„Wanderer, melde du denen in Lakedämon, daß hier wir
Liegen, weil ihrem Gebot folgsam gewesen wir sind.“

Emanuel Geibel übersetzte in seinem „Klassischen Liederbuch“ (Berlin 187

„Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: erschlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.“

Neuerdings hat sich noch der Hüter der Goethe-Schillerschätze, Bernhar Suphan (An Ernst von Wildenbruch. Weimar 1901) an der schwierige Wiedergabe versucht:

„Wanderer, bringe von uns an Spartas Bürger die Botschaft:
Folgend ihrem Gesetz liegen begraben wir hier.“

und mit Beziehung auf das was die Einbildungskraft der jetzigen Generation fordert, neu auszuführen, und so ein griechisches Fabelbuch zu verfertigen, was den poetischen Sinn wecken und dem Dichter sowohl als dem Leser viel Nutzen bringen könnte" (27. August 1798 an Goethe).

Wirklich und in eigener Person ausgeführt hat Schiller die Übertragung von Diderots Erzählung „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache", die er 1785 im ersten (einzigen) Heft der „Rheinischen Thalia" veröffentlichte. Es ist dieselbe Erzählung, die Sardou in seinem Schauspiel „Fernande" dramatisiert hat. Im „Marbacher Schillerbuch" (s. unter „Neueste Schillerliteratur") ist Schillers Diderotübersetzung soeben von Ludwig Geiger, der auch eine vergessene Skizze Diderots hervorgezogen hat, die den Stoff von Schillers Bürgen behandelt, eingehend untersucht worden, nachdem bereits Rudolf Schlösser in seinen lehrreichen Studien und Untersuchungen über Goethes Verdeutschung von „Rameaus Neffe" (Munckers Forschungen, XV. Band) Schillers Beziehungen zu Diderot berücksichtigt hatte. Zur Übersetzung der „Religieuse" für seine „Horen" wollte er Herder veranlassen. Dagegen zeigte er sich nicht abgeneigt, selber für Ungers „Journal der Romane" einen verständigen geistreichen Auszug aus Retif de la Bretonnes acht Bänden „Cœur humain devoilé"[1]) in zwei Bänden herzustellen (an Unger, 26. Juli 1800). Statt dessen begann er aber für Ungers Journal die Neubearbeitung eines schon 1766 von Murr aus dem Englischen verdeutschten chinesischen Romans „Haoh-Kiöh-Tschuen" in Angriff zu nehmen (29. August 1800), kam aber, obwohl er noch am 7. April 1801 erneut die Lieferung der chinesischen Geschichte versprach, nicht über die ersten Seiten der Arbeit hinaus (Goedekes Ausgabe, XV, 1, 372). Es ist derselbe Roman, den nach Schillers Brief an Goethe vom 24. Januar 1796 dieser damals auf Grund der englischen Wiedergabe bearbeiten wollte.[2])

Wenn der Herausgeber der metrischen Übersetzungen in der Säkularausgabe von diesen Arbeiten sagt, der Dolmetscher habe „fremde Dichtungen nicht nur in eine andere Sprache, sondern in

[1]) Eine Übersetzung von Retif de la Bretonnes „Enthülltem Menschenherz" durch Julius Nestler hat vor kurzem zu erscheinen begonnen (Siena, Jul. Eichenberg, 1904/05). [2]) Woldemar von Biedermann, Goethe und das Schrifttum Chinas: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, VII, 394 f.

Unter den im Nachlaß aufgezeichneten Gedichtplänen findet sich auch „Die Echo“ und „Bacchus und die Tyrrhenischen Schiffer“. Bei beiden sind die Seitenzahlen von Ovids „Metamorphosen“, aus denen Karoline unter Schillers Leitung übersetzte, angegeben. Trotzdem ist bei beiden Titeln wohl nicht an beabsichtigte Übersetzungen, sondern nur an Benützung der Ovidischen Erzählungen zu eigenen Balladen zu denken.

Die Zahl der früher Schiller zugeschriebenen Prosaübersetzungen ist durch die seit Goedekes kritisch-historischer Ausgabe erfolgten Untersuchungen stark verringert worden. Wie weit bei den für seine drei Sammelwerke (Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen; Allgemeine Sammlung historischer Memoires; Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit) gelieferten Arbeiten oder bei den in die „Thalia“ und „Neue Thalia“ aufgenommenen Übersetzungen von Schiller nachgebessert wurde, vermag keine philologische Scheidekunst noch Stilgefühl mehr sicherzustellen. Auf der Grenze von geschichtlichem und schönwissenschaftlichem Gebiete würde sich der von Schiller geplante „Deutsche Plutarch“ bewegt haben. Ein derartiges Seitenstück zu dem Lieblingswerk seiner Jugend fand Schiller (26. November 1790 an Körner) seinen individuellen Kräften besonders entsprechend. „Kleine, wie nicht schwer zu übersehende Ganze, und Abwechslung, kunstmäßige Darstellung, philosophische und moralische Behandlung.“ Wie Schiller ein Parallelwerk zu den Lebensbeschreibungen Plutarchs plante, so wünschte er die ihm so viele Lust bereitende „Fabelsammlung“ des Hyginus „mit Geist

thologie“ (Reclam Nr. 1921/24) herübergenommen, während Joh. Gottlieb Regis in seinen „Epigrammen der griechischen Anthologie“ (Stuttgart 1856) weniger gut übertrug:

„Wanderer, melde du denen in Lakedämon, daß hier wir
Liegen, weil ihrem Gebot folgsam gewesen wir sind.“

Emanuel Geibel übersetzte in seinem „Klassischen Liederbuch“ (Berlin 1875):

„Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: erschlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.“

Neuerdings hat sich noch der Hüter der Goethe-Schillerschätze, Bernhard Suphan (An Ernst von Wildenbruch. Weimar 1901) an der schwierigen Wiedergabe versucht:

„Wanderer, bringe von uns an Spartas Bürger die Botschaft:
Folgend ihrem Gesetz liegen begraben wir hier.“

und mit Beziehung auf das was die Einbildungskraft der jetzigen Generation fordert, neu auszuführen, und so ein griechisches Fabelbuch zu verfertigen, was den poetischen Sinn wecken und dem Dichter sowohl als dem Leser viel Nutzen bringen könnte" (27. August 1798 an Goethe).

Wirklich und in eigener Person ausgeführt hat Schiller die Übertragung von Diderots Erzählung „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache", die er 1785 im ersten (einzigen) Heft der „Rheinischen Thalia" veröffentlichte. Es ist dieselbe Erzählung, die Sardou in seinem Schauspiel „Fernande" dramatisiert hat. Im „Marbacher Schillerbuch" (s. unter „Neueste Schillerliteratur") ist Schillers Diderotübersetzung soeben von Ludwig Geiger, der auch eine vergessene Skizze Diderots hervorgezogen hat, die den Stoff von Schillers Bürgen behandelt, eingehend untersucht worden, nachdem bereits Rudolf Schlösser in seinen lehrreichen Studien und Untersuchungen über Goethes Verdeutschung von „Rameaus Neffe" (Munckers Forschungen, XV. Band) Schillers Beziehungen zu Diderot berücksichtigt hatte. Zur Übersetzung der „Religieuse" für seine „Horen" wollte er Herder veranlassen. Dagegen zeigte er sich nicht abgeneigt, selber für Ungers „Journal der Romane" einen verständigen geistreichen Auszug aus Retif de la Bretonnes acht Bänden „Cœur humain devoilé"[1]) in zwei Bänden herzustellen (an Unger, 26. Juli 1800). Statt dessen begann er aber für Ungers Journal die Neubearbeitung eines schon 1766 von Murr aus dem Englischen verdeutschten chinesischen Romans „Haoh-Kiöh-Tschuen" in Angriff zu nehmen (29. August 1800), kam aber, obwohl er noch am 7. April 1801 erneut die Lieferung der chinesischen Geschichte versprach, nicht über die ersten Seiten der Arbeit hinaus (Goedekes Ausgabe, XV, 1, 372). Es ist derselbe Roman, den nach Schillers Brief an Goethe vom 24. Januar 1796 dieser damals auf Grund der englischen Wiedergabe bearbeiten wollte.[2])

Wenn der Herausgeber der metrischen Übersetzungen in der Säkularausgabe von diesen Arbeiten sagt, der Dolmetscher habe „fremde Dichtungen nicht nur in eine andere Sprache, sondern in

[1]) Eine Übersetzung von Retif de la Bretonnes „Enthülltem Menschenherz" durch Julius Nestler hat vor kurzem zu erscheinen begonnen (Siena, Jul. Eichenberg, 1904/05). [2]) Woldemar von Biedermann, Goethe und das Schrifttum Chinas: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, VII, 394 f.

einen ganz andern Stil" übertragen, so trifft diese Beobachtung noch insbesondere bei den metrischen Formen zu. Zwar der Abschnitt aus dem ersten Gesange Vergils ist 1780 noch in der Urschrift übertragen worden. Hatte Schiller doch in seinen Ludwigsburger Schuljahren sich eifrig in der Ausfeilung lateinischer Hexameter und Pentameter, von denen uns einige Proben erhalten sind, geübt. Auch noch aus dem Jahre 1774 ist eine Antwort an den Herzog in lateinischen Distichen bekannt. Die epigraphische ausdrucksvolle Gedrungenheit der lateinischen Sprache handhabte Schiller noch 1782 in den Grabschriften für Luther, Keppler Haller, Klopstock, von denen die erste auch, absichtlich oder unabsichtlich, Reime aufweist. Für sein Epos „Moses" hatte er 1773 zweifellos unter der Einwirkung Vergils und Klopstocks den Hexameter gewählt. In der Anthologie tauchen Hexameter und Distichen kein einziges Mal auf, wenigstens keine absichtlichen, denn die einzelnen Hexameter in dem Hymnus „An die Sonne" sollen wohl nicht als solche sich von den übrigen Langzeilen des Gedichtes unterscheiden, das noch aus dem Jahre 1773 stammt. Zusammen mit der „Hymne an den Unendlichen" und den freilich schon gereimten Oden „Die Größe der Welt" vertritt der Sonnenhymnus in der „Anthologie" am deutlichsten Klopstocks antikisierende Formgebung. Von dessen freien, Pindar nachgebildeten Silbenmaßen macht Schiller in Moors Monument Gebrauch, während „In einer Bataille" formal kaum eine Vorlage hat. Gerade dieses Gedicht zeigt, wie ungern der junge Schiller den Reim preisgibt, und so herrscht dieser denn auch in mehreren als Oden bezeichneten Jugendgedichten, wie auch noch 1796 selbst der „Dithyrambe" Reime aufweist. Als streng Horazische Oden (vgl. Stemplingers Studie „Schiller und Horaz") kann aus der Jugendzeit „Die Erdbeere", aus späterer Zeit „Der Abend nach einem Gemälde" gelten. Im Musenalmanach für 1796 beginnen die Gedichte im elegischen Versmaß, deren letztes vom 17. Dezember 1800 stammt. Über die Gründe, welche ihn 1791 bestimmten, die schon zwei Jahre vorher in Aussicht genommene Vergilübersetzung nicht in Hexametern auszuführen, hat er sich 1792 in der „Neuen Thalia" ausführlich geäußert. Am 21. März 1796 dagegen hat er sich zu Humboldt für den Hexameter ausgesprochen, der der naiven Erzählung in Goethes „Reineke Fuchs" einen gewissen größeren Schein von Wahrhaftigkeit gebe. Der Hexameter ver-

mehre das Naive, weil er an Homer und die Alten erinnere. In dem römischen Epiker, der seit Gerstenbergs Schleswigischen Literaturbriefen endgültig den von Scaliger ihm eingeräumten Platz vor Homer verloren hatte, sah Schiller eben keinen naiven Dichter. Für seine freien Stanzen[1]) verweist er auf die Muster in Wielands „Idris" und „Oberon". Ungewiß bleibt es, ob er bei seinen eigenen Plänen zu einem Epos, das sangbar sein sollte, wie die Iliade für die griechischen Bauern und Tassos befreites Jerusalem für die Gondoliere in Venedig, die freie Stanze Wielands oder die strenge italienische Ottaverime mit ihrer „weichen, sanften Form schöner Reime" anzuwenden gedachte. Jedenfalls hat Schiller nach der Vergilübersetzung für lyrische Gedichte, in der „Jungfrau von Orleans" und „Huldigung der Künste" nur mehr die strengere Form angewendet. Wie den „epischen Hexameter" und das „Distichon" hat er 1796 auch die „achtzeilige Stanze" in je einem Distichon charakterisiert. Andern romanischen Formen als der Ottaverime hat er keine Teilnahme entgegengebracht. Nachdem er in seinen „Horen" Schlegels Danteübertragung in der, allerdings verstümmelten Terzinenform veröffentlicht hatte, riet er Goethe (23. Februar 1798) von der Wahl dieses einförmig leiernden, nur für feierliche Stimmungen geeigneten Silbenmaßes ab. Zur Sonettendichtung ließ Schiller sich auch durch Goethes Vorgang (7. Dezember 1799) nicht verlocken, obwohl er Bürgers Sonetten besonderes Lob spendete, in der „Neuen Thalia" und im Musenalmanach Sonetten unbedenklich Aufnahme gewährte.

Wie Schiller bei seiner Verdeutschung der Äneide die reimende Stanze an Stelle des Hexameters setzte, so übertrug er auch die Euripideischen Chöre in Reime. In den Chören der „Braut von Messina" wandte er neben überwiegenden Reimen auch freie Rytmen an, in denen auch das Chorbruchstück der „Malteser" gehalten ist. Den Trimeter des Euripides, wie Racines Alexandriner ersetzt er durch Blankverse. Erst durch eine Vorlesung Goethes bekam er, wie er diesem am 27. September 1800 gestand, Lust zum Eindringen in die griechische Metrik. In der Montgomery-Szene der „Jungfrau" und zu besonderer Wirkung an einzelnen Stellen der „Braut" führte er

[1]) Ich kann es mir nicht versagen, dabei auf Eduard Nordens, wenn auch anfechtbaren, so doch jedenfalls höchst interessanten Versuch zur Lösung des Problems der Vergilverdeutschung (Leipzig 1903) hinzuweisen, den er am sechsten Buche durch Anwendung verschiedener Versmaße machte.

den Trimeter ein. Vereinzelte Alexandriner in den Dramen verdanken zweifellos mehr dem Zufall als künstlerischer Absicht ihr Dasein. Mit voller Absicht dagegen ist wiederholt, z. B. Maria Stuart V. 1870/80, Piccolomini V. 2443/46, Braut von Messina V. 1705/35, Wilhelm Tell V. 414/31 von Schiller ein Kunstmittel der antiken Tragiker, die Stichomythie, in Anwendung gebracht worden. Die Prosapartien des „Macbeth" setzte Schiller in Blankverse um. Nach Shakespeares Beispiel entschloß er sich, in seinen Schauspielen an einzelnen Stellen den Reim eintreten zu lassen, was er im Beginn der Arbeit am Wallenstein eigentlich nicht gewollt hatte. In „Wallensteins Lager" war es selbstverständlich nicht Shakespeare, der Schillers Muse verleitete ihr „altes deutsches Recht, des Reimes Spiel" zu fordern. Zweifellos hat Goethe dem Freunde zu dem ihm von Frankfurter Jugendtagen her so vertrauten Hans Sachsischen Knittelvers geraten, wie er ihm für die Ausarbeitung der Kapuzinerpredigt einige Bände von Abrahams von Santa Clara Schriften zuschickte.

Doch auf die Quellenfrage der Schillerschen Dichtungen im einzelnen einzugehen, liegt außerhalb des Kreises dieser Betrachtung, die ja in der Hauptsache nur Schillers eigene literargeschichtliche Bekenntnisse verwerten soll. Daran aber ist als eine eigene Betätigung Schillers in vergleichender Literaturgeschichte zu erinnern, daß er selbst bei seinem Bruchstück vom versöhnten Menschenfeind an Shakespeares „Timon" erinnerte, den Anteil des Schicksals in der Wallensteinfabel mit der Schicksalswendung im „Macbeth" verglich, sein „romantisches Trauerspiel" in einem eignen Gedichte Voltaires „Pucelle d'Orléans" entgegenstellte, sich mit den Minnesängern bekannt machen wollte, um in den rechten Ton für die in den Zeiten der Troubadours spielende „Jungfrau von Orleans" zu kommen (2. August 1800 an Goethe). Und wenigstens der bewußten Parallele, die im ersten Auftreten Jeanne d'Arcs vor dem Dauphin zu dem ersten Teile von Shakespeares König Heinrich VI. (I, 2, 46 f.) vorliegt, ist als einer von Schiller selbst herausgeforderten Vergleichung zu gedenken. Für seinen „Demetrius" legte er sich eine Sammlung russischer Sprichwörter an. Besonders aber ist ein anderes Moment hervorzuheben: Wenn Schillers Erstlingsdrama durch des Dichter-Kritikers Hinweis auf Cervantes' Räuber uns zu einem vergleichenden Ausblick auf das Räubermotiv in der Dichtung auf-

fordert, wozu ja Minor in den Anmerkungen seiner Biographie reiches Material zusammengestellt hat, so haben wir in den Dramen vom „Don Karlos“ bis zu den Namenverzeichnissen des Nachlasses wie in der Mehrzahl der Balladen lauter geschichtliche Ereignisse oder Sagen von Schiller behandelt, denen eine ganz hervorragende Bedeutung für die Stoffgeschichte der Weltliteratur zukommt. Ich brauche nur beispielsweise für die „Bürgschaft“ auf Franz Stadelmanns Übersicht (Triester Gymnasialprogramme 1896/97) hinzuweisen, für „Hero und Leander“ auf W. Herm. Jellineks Monographie (Berlin 1890) und Gg. Knaacks Untersuchung (Festgabe für Franz Susemihl, Leipzig 1898), für den „Handschuh“ an Robert Brownings gleichnamiges Gedicht (übersetzt von Herm. Ruete, Bremen 1897) zu erinnern. Schiller selbst kannte das Märchen des Don Juan nur vom Hörensagen (2. Mai 1797 an Goethe), aber sein Balladen-Bruchstück fügt sich als Glied in die lange Reihe der Don Juan-dichtungen ein. Dem geplanten Julianepos hat Richard Förster erst vor kurzem in diesen Studien (V, 41) seinen Platz unter den weit über ein Jahrtausend sich erstreckenden Dichtungen über den kaiserlichen Apostaten zuerkannt.[1])

Schon ein flüchtiger Blick in die zweite Auflage von Goedekes Grundriß lehrt, wie Schiller im Don Karlos, Wallenstein, Tell, Demetrius, Themistokles, Warbeck, Marschall Biron und Grafen Königsmark (Herzogin von Zelle), der Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Agrippina und Elfride Stoffe ergriffen hat, die in der Weltliteratur besondere Anziehungskraft ausgeübt haben. Die Braut von Messina kann man nicht nennen, ohne die Vergleichung mit der hellenischen Tragödie herauszufordern. Allein erst bei monographischer Behandlung, wie sie z. B. Erich Schmidt den Elfride-Dramen, A. Stein, Boxberger, Gottschall u. a. dem Demetriusproblem gewidmet haben, tritt die Bedeutung von Schillers Dramen für die Geschichte lite-

[1]) Försters Anzweiflung gegenüber möchte ich doch bei meiner Vermutung bleiben, daß es sich in dem Briefe an Goethe vom 5. Januar 1798 nicht mehr um den früheren epischen Plan, sondern um ein Drama handelte. Nachdem Schiller auf seine Anfrage, ob seine Begabung dem Epischen oder Dramatischen zuneige, von seinen Freunden einstimmig aufs Drama verwiesen worden war und selber sich dafür entschieden hatte, kamen die älteren epischen Pläne, die er vormals Körner gegenüber erwähnt hatte, während der Arbeit am „Wallenstein“ schwerlich mehr in Betracht.

rarischer Stoffe voll hervor. Karl Kipka, der in diesem Hefte über die ausländischen Bearbeitungen von Schillers eigenem Werke berichtet, hat bei der Untersuchung von mehr als 100 Maria Stuartdramen, über die er in den „Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte" Auskunft erteilen wird, doch gefunden, daß einzig Schiller den Stoff nach seinem geschichtlichen wie menschlichen Gehalte im Tiefsten zu erfassen und im lebendigen Bühnenbilde zu gestalten vermocht habe. Erich Schmidt hat mit vollem Recht bei Schillers Entwürfen zu dem dramatischen Gemälde „Die Polizei" vergleichend auf Zolas Schilderungen im „Ventre de Paris" hingewiesen.[1]) Zu den von Schiller beabsichtigten Dramen gehört in der Jugend ein „Konradin", später ein „Heinrich der Löwe von Braunschweig", also zwei Stücke, die sich dem großen Kreise der Hohenstaufendichtungen anschließen, wie er mit dem Plane einer „Charlotte Corday" der langen Reihe von Dramatisierungen der französischen Revolution vorangeschritten wäre. Mit der „Verschwörung gegen Venedig" (vgl. Miszellen Nr. 8) hätte er sich, wie schon beim „Don Karlos" wieder mit Otway, bei ber „Sizilianischen Vesper" unter andern mit Lenz gemessen.

Ungefähr gleichzeitig mit Schiller hat Vittorio Alfieri seinen „Filippo II." und eine „Maria Stuarda" verfaßt. Erst 1803 (26. Januar an Goethe) lernte Schiller die Werke des piemontesischen Grafen in einer französischen Übersetzung kennen. Aber sofort fesselte Alfieri seine Aufmerksamkeit in so hohem Grade, daß er entschlossen war, sich durch die einundzwanzig Dramen hindurchzulesen. Er gestand Alfieri das Verdienst zu, „einem den Gegenstand zu einem poetischen Gebrauch zuzubringen"; er erwecke die Lust, ihn zu bearbeiten: „ein Beweis zwar, daß er nicht selbst befriedigt, aber doch ein Zeichen, daß er ihn aus der Prosa und Geschichte glücklich herausgewunden hat". Gerade diese Vorbedingungen vermißte Schiller in A. Bechets „Histoire du ministère du Cardinal Martinusius", deren Dramatisierung Herzog Karl August wünschte.[2]) Schiller lehnte die Erfüllung dieses Wunsches ab, da die vorgeschlagene Geschichte des Martinuzzi „bloß Begebenheiten enthält, keine Handlung und alles ist zu politisch darin".

So sehr Schiller sich dem Herzog von Weimar verpflichtet

[1]) Charakteristiken. Berlin 1886. I, 344. [2]) Jak. Minor, Aus dem Schiller-Archiv, Ungedrucktes und Unbekanntes zu Schillers Leben und Schriften. Weimar 1890. S. 105 f.

ühlte, so hat er bei Ablehnung dieses empfohlenen Stoffes wie bei des Herzogs Abraten vom Stoffe der „Pucelle d'Orléans“ doch nur seinem eigenen künstlerischen Empfinden, der Entscheidung des eignen Genius Folge geleistet. Hatte er im geschichtlichen Rückblick auf die Behandlung der deutschen Muse den Schutz der Kunst am Hofe des Augustus und der Mediceer mit des großen Friedrichs Abweisung der einheimischen Dichtung verglichen, so hat er doch zugleich auch die höfische Begünstigung der Kunst, wie Ludwig XIV. sie ausübte, mit Entrüstung als Beeinträchtigung ihrer Würde und Wahrheit, die nichts von irdischer Majestät borgen dürfe, verurteilt. „Keine Hauptstadt“, heißt es in der Skizze zu dem großen Nationalgedichte, „und kein Hof übte eine Tyrannei über den deutschen Geschmack aus. Paris. London. Soviele [deutsche] Länder und Ströme und Sitten, soviele Triebe und Arten.“ Der gleich dem Ostpreußen Herder in Thüringen heimisch gewordene, dort mit dem Franken Goethe in edelstem Wettkampf zusammenwirkende Schwabe Schiller mochte gerade bei der Vergleichung des Entwicklungsganges deutscher und französischer Literaturgeschichte den Segen dieser vielgestaltigen Stammesart in der deutschen Dichtung empfinden, wie er ihre Erstarkung aus eigener Kraft ohne fürstlichen Schutz als stolzen Ruhmestitel in Anspruch nahm, für „deutscher Barden Hochgesang“, der „in eigner Fülle schwellend und aus Herzens Tiefe quellend“ den Zwang der Regeln der französischen Akademie und der höfischen Etikette verspotten darf.

Als Ergänzung der Übersicht von Schillers Beziehungen zur vergleichenden Literaturgeschichte in seinen eigenen Werken mag zum Schlusse neben dem allgemeinen Hinweis auf die von dem Lengefeldschen Schwesternpaar eifrig geübte Übersetzertätigkeit noch ein Verzeichnis der Übersetzungen und sonstigen Arbeiten sich gesellen, die er als Herausgeber in seine Musenalmanache und Zeitschriften aufgenommen hat. Wenn Goethe kophtische Lieder beisteuerte oder seine vier dialogischen Müllerinnengedichte als altenglisch, altdeutsch, altfranzösisch, altspanisch bezeichnete, so war dies natürlich bloß scherzhaft gemeint. Aber es erklangen in den fünf Musenalmanachen Schillers auch wirklich „Stimmen der Völker“. Pindars zehnte nemäische Ode „Die Dioskuren“ steuerte W. v. Humboldt (III, 110), vier Hymnen aus dem Griechischen Eschen (IV, 136) bei. Ein Minnelied nach Kristan von Hamle gestaltete Haug neuhochdeutsch, während Kosegarten von Schön Sidselil [1])

[1]) Den auffallend seltenen Namen führt wieder des Lords launische Geliebte in Gerhart Hauptmanns Scherzspiel „Schluck und Jau“.

und Ritter Ingild nach dem Altdänischen erzählte (I, 22 u. 158). Aus dem Englischen gab F. L. W. Meyer (I, 170) eine „Phantasie nach Shakespeare", Albrecht Kochen ein Epigramm Popes (IV, 173), Kosegarten das „Alexanders Fest" Drydens (V, 185), von dem 1800 auch zwei Übersetzungen im Oktoberhefte des neuen teutschen Merkur erschienen. Die italienische Dichtung vertrat Haug (I, 78) mit einem „Laura nach Petrarch", Gries mit der „Gelegenheit" Macchiavellis (IV, 172). Den spanischen Romanzen „Lied eines Gefangenen" und „Die Entfernte" (I, 59 u. 102) folgten (II, 183) „Amors Schicksale nach dem Spanischen". Schon im ersten Jahrgang steht (I, 54) „Die flüchtige Freude" des polnischen Dichters Sarbievius (Sarbiewski), von dem bereits Joh. Nikolaus Götz einiges übersetzt hatte. Ein persisches Lied „Die Gegenwart" (I, 29) und ein arabischer Fluch (V, 225) lenkten den Blick auf die orientalische Dichtung.

Von den drei Zeitschriften Thalia, Neue Thalia, Horen, die alle Übersetzungen aus der historischen Literatur brachten, enthält von der ersteren nur das 10. und 12. Heft (1791) die bereits erwähnten „Szenen aus dem Sacontala, oder dem unglücklichen Ring, einem indischen 2000 Jahre alten Drama" und Nasts „Probe einer metrischen Übersetzung der Elektra des Euripides" (in Trimetern). Etwas ergiebiger ist die „Neue Thalia", deren zweiter Band außer der Übersetzung von Platons Gastmahl die Verdeutschung der drei ersten Szenen des „Prometheus in Fesseln" (in willkürlich wechselnden Trimetern und Blankversen) mit „Bemerkungen" enthält. Die Übertragung des dritten Buches der Äneide „Die Seefahrt von Troja nach Karthago" in freien Stanzen ist hervorragend geeignet, die Vorzüge von Schillers eigener Arbeit fühlen zu lassen, während im letzten Stücke der Zeitschrift Neuffer den siebenten Gesang in deutschen Hexametern wiedergab. In den Blankversen der Urschrift übertrug W. Fink den „Abschied des Leonidas" aus Glovers Epos, dessen Ruhm seit den Jugendtagen Kleists und Klopstocks doch stark abgeblaßt war. Im Anschluß daran teilte Karoline (?) ihre „Neue Übersetzung" vom ersten Gesang des „Rasenden Roland" mit. Ins vierte Heft (1793) nahm Schiller die „Probe einer Erklärung und Übersetzung einiger vorzüglichen Gedichte des Petrarch" auf, nachdem im ersten Hefte von 1792 H. P. F. Hinze mit der Dialogisierung seines „Ogier von Dänemark" in den Stoffkreis des altfranzösischen Karlsepos eingeführt hatte. Viel größeren Reichtum, der den Abonnenten und Kritikern freilich keineswegs erwünscht kam, entfalten nun auch im Dienste der Weltliteratur die „Horen". Die beiden klassischen Übersetzer Voß und Schlegel geben Proben ihrer Kunst, der erstere in Übertragung von Gedichten Theokrits und Tibulls, der letztere durch Verdeutschung von Dantes Hölle, aus Shakespeares Julius Cäsar, Romeo und Julie, Sturm, denen sich drei wichtige literargeschichtliche „Untersuchungen" über Shakespeare und die Bedeutung metrischer Formen anschließen. Als Übersetzer aus dem Griechischen treffen wir an: Herder (Proklus' „Pallas Athene"), der zugleich über Homer und Ossian vergleichend spricht, Goethe, mit dem homerischen Apollo-, Eschen mit dem Dionysoshymus, W. v. Humboldt mit Pindars neunter pythischer Ode. An Knebels Properz-Verdeutschung für die Schiller bereits 1789 (14. April an Lotte) Teil-

nahme zeigte und die Umsetzung der zuerst gewählten Prosa in Verse wünschte, reiht sich Alxingers Nachahmung der ersten Satire Juvenals. Ausgehend von den Griechen wurde durch Herder und Gros über die Schicksalsideen in der Dichtung gehandelt, während Ben David griechische und gotische Baukunst mit einander verglich. Als Nachtrag zu dem Schlusse von Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ gab Horner eine Übersetzung aus Platons „Theätetus“. Hatte schon in der „Thalia“ ein Dialog die durch Klopstock eingeführten Namen der germanischen Mythologie verwertet, so kann Herders Aufsatz „Iduna oder der Apfel der Verjüngung“ geradezu als Beitrag zur germanischen Mythologie angesprochen werden. Eine fragwürdige Bearbeitung von Shakespeares „Tempest“ bildete Gotters Singspiel „Die Geisterinsel“, die man nicht in derselben Zeitschrift vermuten sollte, die Schlegels Übersetzungsprobe aus dem „Sturm“ brachte. Drydens Cäcilienode und zwei Oden von J. Scott übersetzte Bürde aus dem Englischen. „Nach dem Spanischen“ erschien ein Gedicht „Die Freundschaft“. Von Sofie Mereau nahm Schiller die Übersetzung der 3. Novelle des 1. Erzählungstages auf unter dem Titel „Nathan. Aus dem Dekameron des Boccaz“, obwohl er ihr (7. Juni 1796) von dieser Arbeit eigens abgeraten und die Verdeutschung des englischen Romans „Calef William“ angeraten hatte. Seine eigene Bekanntschaft mit dem Dekamerone bekundet Schiller gelegentlich der Arbeit Goethes an den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“, für die dieser außer bei verschiedenen andern ausländischen Erzählern auch bei Boccaccio Anleihen gemacht hat. Neben einer Bearbeitung eines Aufsatzes von Frau von Staël veröffentlichte Goethe in den „Horen“ seine große Übersetzungsarbeit, die kongeniale Verdeutschung von Benvenuto Cellinis Autobiographie, von der ihm Schiller das Exemplar einer englischen Ausgabe durch Boie verschafft hatte.

Unter den im Nachlaß aufgezeichneten Gedichtplänen findet sich auch „Die Echo“ und „Bacchus und die Tyrrhenischen Schiffer“. Bei beiden sind die Seitenzahlen von Ovids „Metamorphosen“, aus denen Karoline unter Schillers Leitung übersetzte, angegeben. Trotzdem ist bei beiden Titeln wohl nicht an beabsichtigte Übersetzungen, sondern nur an Benützung der Ovidischen Erzählungen zu eigenen Balladen zu denken.

Die Zahl der früher Schiller zugeschriebenen Prosaübersetzungen ist durch die seit Goedekes kritisch-historischer Ausgabe erfolgten Untersuchungen stark verringert worden. Wie weit bei den für seine drei Sammelwerke (Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen; Allgemeine Sammlung historischer Memoires; Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit) gelieferten Arbeiten oder bei den in die „Thalia“ und „Neue Thalia“ aufgenommenen Übersetzungen von Schiller nachgebessert wurde, vermag keine philologische Scheidekunst noch Stilgefühl mehr sicherzustellen. Auf der Grenze von geschichtlichem und schönwissenschaftlichem Gebiete würde sich der von Schiller geplante „Deutsche Plutarch“ bewegt haben. Ein derartiges Seitenstück zu dem Lieblingswerk seiner Jugend fand Schiller (26. November 1790 an Körner) seinen individuellen Kräften besonders entsprechend. „Kleine, wie nicht schwer zu übersehende Ganze, und Abwechslung, kunstmäßige Darstellung, philosophische und moralische Behandlung.“ Wie Schiller ein Parallelwerk zu den Lebensbeschreibungen Plutarchs plante, so wünschte er die ihm so viele Lust bereitende „Fabelsammlung“ des Hyginus „mit Geist

---

thologie“ (Reclam Nr. 1921/24) herübergenommen, während Joh. Gottlieb Regis in seinen „Epigrammen der griechischen Anthologie“ (Stuttgart 1856) weniger gut übertrug:

„Wanderer, melde du denen in Lakedämon, daß hier wir
Liegen, weil ihrem Gebot folgsam gewesen wir sind.“

Emanuel Geibel übersetzte in seinem „Klassischen Liederbuch“ (Berlin 1875):

„Wanderer, meld' es daheim Lakedämons Bürgern: erschlagen
Liegen wir hier, noch im Tod ihrem Gebote getreu.“

Neuerdings hat sich noch der Hüter der Goethe-Schillerschätze, Bernhard Suphan (An Ernst von Wildenbruch. Weimar 1901) an der schwierigen Wiedergabe versucht:

„Wanderer, bringe von uns an Spartas Bürger die Botschaft:
Folgend ihrem Gesetz liegen begraben wir hier.“

und mit Beziehung auf das was die Einbildungskraft der jetzigen Generation fordert, neu auszuführen, und so ein griechisches Fabelbuch zu verfertigen, was den poetischen Sinn wecken und dem Dichter sowohl als dem Leser viel Nutzen bringen könnte" (27. August 1798 an Goethe).

Wirklich und in eigener Person ausgeführt hat Schiller die Übertragung von Diderots Erzählung „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache", die er 1785 im ersten (einzigen) Heft der „Rheinischen Thalia" veröffentlichte. Es ist dieselbe Erzählung, die Sardou in seinem Schauspiel „Fernande" dramatisiert hat. Im „Marbacher Schillerbuch" (s. unter „Neueste Schillerliteratur") ist Schillers Diderotübersetzung soeben von Ludwig Geiger, der auch eine vergessene Skizze Diderots hervorgezogen hat, die den Stoff von Schillers Bürgen behandelt, eingehend untersucht worden, nachdem bereits Rudolf Schlösser in seinen lehrreichen Studien und Untersuchungen über Goethes Verdeutschung von „Rameaus Neffe" (Munckers Forschungen, XV. Band) Schillers Beziehungen zu Diderot berücksichtigt hatte. Zur Übersetzung der „Religieuse" für seine „Horen" wollte er Herder veranlassen. Dagegen zeigte er sich nicht abgeneigt, selber für Ungers „Journal der Romane" einen verständigen geistreichen Auszug aus Retif de la Bretonnes acht Bänden „Cœur humain devoilé"[1]) in zwei Bänden herzustellen (an Unger, 26. Juli 1800). Statt dessen begann er aber für Ungers Journal die Neubearbeitung eines schon 1766 von Murr aus dem Englischen verdeutschten chinesischen Romans „Haoh-Kiöh-Tschuen" in Angriff zu nehmen (29. August 1800), kam aber, obwohl er noch am 7. April 1801 erneut die Lieferung der chinesischen Geschichte versprach, nicht über die ersten Seiten der Arbeit hinaus (Goedekes Ausgabe, XV, 1, 372). Es ist derselbe Roman, den nach Schillers Brief an Goethe vom 24. Januar 1796 dieser damals auf Grund der englischen Wiedergabe bearbeiten wollte.[2])

Wenn der Herausgeber der metrischen Übersetzungen in der Säkularausgabe von diesen Arbeiten sagt, der Dolmetscher habe „fremde Dichtungen nicht nur in eine andere Sprache, sondern in

[1]) Eine Übersetzung von Retif de la Bretonnes „Enthülltem Menschenherz" durch Julius Nestler hat vor kurzem zu erscheinen begonnen (Siena, Jul. Eichenberg, 1904/05). [2]) Woldemar von Biedermann, Goethe und das Schrifttum Chinas: Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, VII, 394 f.

einen ganz andern Stil" übertragen, so trifft diese Beobachtung noch insbesondere bei den metrischen Formen zu. Zwar der Abschnitt aus dem ersten Gesange Vergils ist 1780 noch in der Urschrift übertragen worden. Hatte Schiller doch in seinen Ludwigsburger Schuljahren sich eifrig in der Ausfeilung lateinischer Hexameter und Pentameter, von denen uns einige Proben erhalten sind, geübt. Auch noch aus dem Jahre 1774 ist eine Antwort an den Herzog in lateinischen Distichen bekannt. Die epigraphische ausdrucksvolle Gedrungenheit der lateinischen Sprache handhabte Schiller noch 1782 in den Grabschriften für Luther, Keppler Haller, Klopstock, von denen die erste auch, absichtlich oder unabsichtlich, Reime aufweist. Für sein Epos „Moses" hatte er 1773 zweifellos unter der Einwirkung Vergils und Klopstocks den Hexameter gewählt. In der Anthologie tauchen Hexameter und Distichen kein einziges Mal auf, wenigstens keine absichtlichen, denn die einzelnen Hexameter in dem Hymnus „An die Sonne" sollen wohl nicht als solche sich von den übrigen Langzeilen des Gedichtes unterscheiden, das noch aus dem Jahre 1773 stammt. Zusammen mit der „Hymne an den Unendlichen" und den freilich schon gereimten Oden „Die Größe der Welt" vertritt der Sonnenhymnus in der „Anthologie" am deutlichsten Klopstocks antikisierende Formgebung. Von dessen freien, Pindar nachgebildeten Silbenmaßen macht Schiller in Moors Monument Gebrauch, während „In einer Bataille" formal kaum eine Vorlage hat. Gerade dieses Gedicht zeigt, wie ungern der junge Schiller den Reim preisgibt, und so herrscht dieser denn auch in mehreren als Oden bezeichneten Jugendgedichten, wie auch noch 1796 selbst der „Dithyrambe" Reime aufweist. Als streng Horazische Oden (vgl. Stemplingers Studie „Schiller und Horaz") kann aus der Jugendzeit „Die Erdbeere", aus späterer Zeit „Der Abend nach einem Gemälde" gelten. Im Musenalmanach für 1796 beginnen die Gedichte im elegischen Versmaß, deren letztes vom 17. Dezember 1800 stammt. Über die Gründe, welche ihn 1791 bestimmten, die schon zwei Jahre vorher in Aussicht genommene Vergilübersetzung nicht in Hexametern auszuführen, hat er sich 1792 in der „Neuen Thalia" ausführlich geäußert. Am 21. März 1796 dagegen hat er sich zu Humboldt für den Hexameter ausgesprochen, der der naiven Erzählung in Goethes „Reineke Fuchs" einen gewissen größeren Schein von Wahrhaftigkeit gebe. Der Hexameter ver-

mehre das Naive, weil er an Homer und die Alten erinnere. In dem römischen Epiker, der seit Gerstenbergs Schleswigischen Literaturbriefen endgültig den von Scaliger ihm eingeräumten Platz vor Homer verloren hatte, sah Schiller eben keinen naiven Dichter. Für seine freien Stanzen[1]) verweist er auf die Muster in Wielands „Idris“ und „Oberon“. Ungewiß bleibt es, ob er bei seinen eigenen Plänen zu einem Epos, das sangbar sein sollte, wie die Iliade für die griechischen Bauern und Tassos befreites Jerusalem für die Gondoliere in Venedig, die freie Stanze Wielands oder die strenge italienische Ottaverime mit ihrer „weichen, sanften Form schöner Reime“ anzuwenden gedachte. Jedenfalls hat Schiller nach der Vergilübersetzung für lyrische Gedichte, in der „Jungfrau von Orleans“ und „Huldigung der Künste“ nur mehr die strengere Form angewendet. Wie den „epischen Hexameter“ und das „Distichon“ hat er 1796 auch die „achtzeilige Stanze“ in je einem Distichon charakterisiert. Andern romanischen Formen als der Ottaverime hat er keine Teilnahme entgegengebracht. Nachdem er in seinen „Horen“ Schlegels Danteübertragung in der, allerdings verstümmelten Terzinenform veröffentlicht hatte, riet er Goethe (23. Februar 1798) von der Wahl dieses einförmig leiernden, nur für feierliche Stimmungen geeigneten Silbenmaßes ab. Zur Sonettendichtung ließ Schiller sich auch durch Goethes Vorgang (7. Dezember 1799) nicht verlocken, obwohl er Bürgers Sonetten besonderes Lob spendete, in der „Neuen Thalia“ und im Musenalmanach Sonetten unbedenklich Aufnahme gewährte.

Wie Schiller bei seiner Verdeutschung der Äneide die reimende Stanze an Stelle des Hexameters setzte, so übertrug er auch die Euripideischen Chöre in Reime. In den Chören der „Braut von Messina“ wandte er neben überwiegenden Reimen auch freie Rytmen an, in denen auch das Chorbruchstück der „Malteser“ gehalten ist. Den Trimeter des Euripides, wie Racines Alexandriner ersetzt er durch Blankverse. Erst durch eine Vorlesung Goethes bekam er, wie er diesem am 27. September 1800 gestand, Lust zum Eindringen in die griechische Metrik. In der Montgomery-Szene der „Jungfrau“ und zu besonderer Wirkung an einzelnen Stellen der „Braut“ führte er

[1]) Ich kann es mir nicht versagen, dabei auf Eduard Nordens, wenn auch anfechtbaren, so doch jedenfalls höchst interessanten Versuch zur Lösung des Problems der Vergilverdeutschung (Leipzig 1903) hinzuweisen, den er am sechsten Buche durch Anwendung verschiedener Versmaße machte.

den Trimeter ein. Vereinzelte Alexandriner in den Dramen verdanken zweifellos mehr dem Zufall als künstlerischer Absicht ihr Dasein. Mit voller Absicht dagegen ist wiederholt, z. B. Maria Stuart V. 1870/80, Piccolomini V. 2443/46, Braut von Messina V. 1705/35, Wilhelm Tell V. 414/31 von Schiller ein Kunstmittel der antiken Tragiker, die Stichomythie, in Anwendung gebracht worden. Die Prosapartien des „Macbeth" setzte Schiller in Blankverse um. Nach Shakespeares Beispiel entschloß er sich, in seinen Schauspielen an einzelnen Stellen den Reim eintreten zu lassen, was er im Beginn der Arbeit am Wallenstein eigentlich nicht gewollt hatte. In „Wallensteins Lager" war es selbstverständlich nicht Shakespeare, der Schillers Muse verleitete ihr „altes deutsches Recht, des Reimes Spiel" zu fordern. Zweifellos hat Goethe dem Freunde zu dem ihm von Frankfurter Jugendtagen her so vertrauten Hans Sachsischen Knittelvers geraten, wie er ihm für die Ausarbeitung der Kapuzinerpredigt einige Bände von Abrahams von Santa Clara Schriften zuschickte.

Doch auf die Quellenfrage der Schillerschen Dichtungen im einzelnen einzugehen, liegt außerhalb des Kreises dieser Betrachtung, die ja in der Hauptsache nur Schillers eigene literargeschichtliche Bekenntnisse verwerten soll. Daran aber ist als eine eigene Betätigung Schillers in vergleichender Literaturgeschichte zu erinnern, daß er selbst bei seinem Bruchstück vom versöhnten Menschenfeind an Shakespeares „Timon" erinnerte, den Anteil des Schicksals in der Wallensteinfabel mit der Schicksalswendung im „Macbeth" verglich, sein „romantisches Trauerspiel" in einem eignen Gedichte Voltaires „Pucelle d'Orléans" entgegenstellte, sich mit den Minnesängern bekannt machen wollte, um in den rechten Ton für die in den Zeiten der Troubadours spielende „Jungfrau von Orleans" zu kommen (2. August 1800 an Goethe). Und wenigstens der bewußten Parallele, die im ersten Auftreten Jeanne d'Arcs vor dem Dauphin zu dem ersten Teile von Shakespeares König Heinrich VI. (I, 2, 46 f.) vorliegt, ist als einer von Schiller selbst herausgeforderten Vergleichung zu gedenken. Für seinen „Demetrius" legte er sich eine Sammlung russischer Sprichwörter an. Besonders aber ist ein anderes Moment hervorzuheben: Wenn Schillers Erstlingsdrama durch des Dichter-Kritikers Hinweis auf Cervantes' Räuber uns zu einem vergleichenden Ausblick auf das Räubermotiv in der Dichtung auf-

fordert, wozu ja Minor in den Anmerkungen seiner Biographie reiches Material zusammengestellt hat, so haben wir in den Dramen vom „Don Karlos“ bis zu den Namenverzeichnissen des Nachlasses wie in der Mehrzahl der Balladen lauter geschichtliche Ereignisse oder Sagen von Schiller behandelt, denen eine ganz hervorragende Bedeutung für die Stoffgeschichte der Weltliteratur zukommt. Ich brauche nur beispielsweise für die „Bürgschaft“ auf Franz Stadelmanns Übersicht (Triester Gymnasialprogramme 1896/97) hinzuweisen, für „Hero und Leander“ auf W. Herm. Jellineks Monographie (Berlin 1890) und Gg. Knaacks Untersuchung (Festgabe für Franz Susemihl, Leipzig 1898), für den „Handschuh“ an Robert Brownings gleichnamiges Gedicht (übersetzt von Herm. Ruete, Bremen 1897) zu erinnern. Schiller selbst kannte das Märchen des Don Juan nur vom Hörensagen (2. Mai 1797 an Goethe), aber sein Balladen-Bruchstück fügt sich als Glied in die lange Reihe der Don Juandichtungen ein. Dem geplanten Julianepos hat Richard Förster erst vor kurzem in diesen Studien (V, 41) seinen Platz unter den weit über ein Jahrtausend sich erstreckenden Dichtungen über den kaiserlichen Apostaten zuerkannt.[1])

Schon ein flüchtiger Blick in die zweite Auflage von Goedekes Grundriß lehrt, wie Schiller im Don Karlos, Wallenstein, Tell, Demetrius, Themistokles, Warbeck, Marschall Biron und Grafen Königsmark (Herzogin von Zelle), der Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Agrippina und Elfride Stoffe ergriffen hat, die in der Weltliteratur besondere Anziehungskraft ausgeübt haben. Die Braut von Messina kann man nicht nennen, ohne die Vergleichung mit der hellenischen Tragödie herauszufordern. Allein erst bei monographischer Behandlung, wie sie z. B. Erich Schmidt den Elfride-Dramen, A. Stein, Boxberger, Gottschall u. a. dem Demetriusproblem gewidmet haben, tritt die Bedeutung von Schillers Dramen für die Geschichte lite-

---

[1]) Försters Anzweiflung gegenüber möchte ich doch bei meiner Vermutung bleiben, daß es sich in dem Briefe an Goethe vom 5. Januar 1798 nicht mehr um den früheren epischen Plan, sondern um ein Drama handelte. Nachdem Schiller auf seine Anfrage, ob seine Begabung dem Epischen oder Dramatischen zuneige, von seinen Freunden einstimmig aufs Drama verwiesen worden war und selber sich dafür entschieden hatte, kamen die älteren epischen Pläne, die er vormals Körner gegenüber erwähnt hatte, während der Arbeit am „Wallenstein“ schwerlich mehr in Betracht.

rarischer Stoffe voll hervor. Karl Kipka, der in diesem Hefte über die ausländischen Bearbeitungen von Schillers eigenem Werke berichtet, hat bei der Untersuchung von mehr als 100 Maria Stuartdramen, über die er in den „Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte“ Auskunft erteilen wird, doch gefunden, daß einzig Schiller den Stoff nach seinem geschichtlichen wie menschlichen Gehalte im Tiefsten zu erfassen und im lebendigen Bühnenbilde zu gestalten vermocht habe. Erich Schmidt hat mit vollem Recht bei Schillers Entwürfen zu dem dramatischen Gemälde „Die Polizei“ vergleichend auf Zolas Schilderungen im „Ventre de Paris“ hingewiesen.[1]) Zu den von Schiller beabsichtigten Dramen gehört in der Jugend ein „Konradin“, später ein „Heinrich der Löwe von Braunschweig“, also zwei Stücke, die sich dem großen Kreise der Hohenstaufendichtungen anschließen, wie er mit dem Plane einer „Charlotte Corday“ der langen Reihe von Dramatisierungen der französischen Revolution vorangeschritten wäre. Mit der „Verschwörung gegen Venedig“ (vgl. Miszellen Nr. 8) hätte er sich, wie schon beim „Don Karlos“ wieder mit Otway, bei der „Sizilianischen Vesper“ unter andern mit Lenz gemessen.

Ungefähr gleichzeitig mit Schiller hat Vittorio Alfieri seinen „Filippo II.“ und eine „Maria Stuarda“ verfaßt. Erst 1803 (26. Januar an Goethe) lernte Schiller die Werke des piemontesischen Grafen in einer französischen Übersetzung kennen. Aber sofort fesselte Alfieri seine Aufmerksamkeit in so hohem Grade, daß er entschlossen war, sich durch die einundzwanzig Dramen hindurchzulesen. Er gestand Alfieri das Verdienst zu, „einem den Gegenstand zu einem poetischen Gebrauch zuzubringen“; er erwecke die Lust, ihn zu bearbeiten: „ein Beweis zwar, daß er nicht selbst befriedigt, aber doch ein Zeichen, daß er ihn aus der Prosa und Geschichte glücklich herausgewunden hat“. Gerade diese Vorbedingungen vermißte Schiller in A. Bechets „Histoire du ministère du Cardinal Martinusius“, deren Dramatisierung Herzog Karl August wünschte.[2]) Schiller lehnte die Erfüllung dieses Wunsches ab, da die vorgeschlagene Geschichte des Martinuzzi „bloß Begebenheiten enthält, keine Handlung und alles ist zu politisch darin“.

So sehr Schiller sich dem Herzog von Weimar verpflichtet

[1]) Charakteristiken. Berlin 1886. I, 344. [2]) Jak. Minor, Aus dem Schiller-Archiv, Ungedrucktes und Unbekanntes zu Schillers Leben und Schriften. Weimar 1890. S. 105 f.

fühlte, so hat er bei Ablehnung dieses empfohlenen Stoffes wie bei des Herzogs Abraten vom Stoffe der „Pucelle d'Orléans“ doch nur seinem eigenen künstlerischen Empfinden, der Entscheidung des eignen Genius Folge geleistet. Hatte er im geschichtlichen Rückblick auf die Behandlung der deutschen Muse den Schutz der Kunst am Hofe des Augustus und der Mediceer mit des großen Friedrichs Abweisung der einheimischen Dichtung verglichen, so hat er doch zugleich auch die höfische Begünstigung der Kunst, wie Ludwig XIV. sie ausübte, mit Entrüstung als Beeinträchtigung ihrer Würde und Wahrheit, die nichts von irdischer Majestät borgen dürfe, verurteilt. „Keine Hauptstadt“, heißt es in der Skizze zu dem großen Nationalgedichte, „und kein Hof übte eine Tyrannei über den deutschen Geschmack aus. Paris. London. Soviele [deutsche] Länder und Ströme und Sitten, soviele Triebe und Arten.“ Der gleich dem Ostpreußen Herder in Thüringen heimisch gewordene, dort mit dem Franken Goethe in edelstem Wettkampf zusammenwirkende Schwabe Schiller mochte gerade bei der Vergleichung des Entwicklungsganges deutscher und französischer Literaturgeschichte den Segen dieser vielgestaltigen Stammesart in der deutschen Dichtung empfinden, wie er ihre Erstarkung aus eigener Kraft ohne fürstlichen Schutz als stolzen Ruhmestitel in Anspruch nahm, für „deutscher Barden Hochgesang“, der „in eigner Fülle schwellend und aus Herzens Tiefe quellend“ den Zwang der Regeln der französischen Akademie und der höfischen Etikette verspotten darf.

Als Ergänzung der Übersicht von Schillers Beziehungen zur vergleichenden Literaturgeschichte in seinen eigenen Werken mag zum Schlusse neben dem allgemeinen Hinweis auf die von dem Lengefeldschen Schwesternpaar eifrig geübte Übersetzertätigkeit noch ein Verzeichnis der Übersetzungen und sonstigen Arbeiten sich gesellen, die er als Herausgeber in seine Musenalmanache und Zeitschriften aufgenommen hat. Wenn Goethe kophtische Lieder beisteuerte oder seine vier dialogischen Müllerinnengedichte als altenglisch, altdeutsch, altfranzösisch, altspanisch bezeichnete, so war dies natürlich bloß scherzhaft gemeint. Aber es erklangen in den fünf Musenalmanachen Schillers auch wirklich „Stimmen der Völker“. Pindars zehnte nemäische Ode „Die Dioskuren“ steuerte W. v. Humboldt (III, 110), vier Hymnen aus dem Griechischen Eschen (IV, 136) bei. Ein Minnelied nach Kristan von Hamle gestaltete Haug neuhochdeutsch, während Kosegarten von Schön Sidselil[1])

---

[1]) Den auffallend seltenen Namen führt wieder des Lords launische Geliebte in Gerhart Hauptmanns Scherzspiel „Schluck und Jau“.

und Ritter Ingild nach dem Altdänischen erzählte (I, 22 u. 158). Aus dem Englischen gab F. L. W. Meyer (I, 170) eine „Phantasie nach Shakespeare“, Albrecht Kochen ein Epigramm Popes (IV, 173), Kosegarten das „Alexanders Fest“ Drydens (V, 185), von dem 1800 auch zwei Übersetzungen im Oktoberhefte des neuen teutschen Merkur erschienen. Die italienische Dichtung vertrat Haug (I, 78) mit einem „Laura nach Petrarch“, Gries mit der „Gelegenheit“ Macchiavellis (IV, 172). Den spanischen Romanzen „Lied eines Gefangenen“ und „Die Entfernte“ (I, 59 u. 102) folgten (II, 183) „Amors Schicksale nach dem Spanischen“. Schon im ersten Jahrgang steht (I, 54) „Die flüchtige Freude“ des polnischen Dichters Sarbievius (Sarbiewski), von dem bereits Joh. Nikolaus Götz einiges übersetzt hatte. Ein persisches Lied „Die Gegenwart“ (I, 29) und ein arabischer Fluch (V, 225) lenkten den Blick auf die orientalische Dichtung.

Von den drei Zeitschriften Thalia, Neue Thalia, Horen, die alle Übersetzungen aus der historischen Literatur brachten, enthält von der ersteren nur das 10. und 12. Heft (1791) die bereits erwähnten „Szenen aus dem Sacontala, oder dem unglücklichen Ring, einem indischen 2000 Jahre alten Drama“ und Nasts „Probe einer metrischen Übersetzung der Elektra des Euripides“ (in Trimetern). Etwas ergiebiger ist die „Neue Thalia“, deren zweiter Band außer der Übersetzung von Platons Gastmahl die Verdeutschung der drei ersten Szenen des „Prometheus in Fesseln“ (in willkürlich wechselnden Trimetern und Blankversen) mit „Bemerkungen“ enthält. Die Übertragung des dritten Buches der Äneide „Die Seefahrt von Troja nach Karthago“ in freien Stanzen ist hervorragend geeignet, die Vorzüge von Schillers eigener Arbeit fühlen zu lassen, während im letzten Stücke der Zeitschrift Neuffer den siebenten Gesang in deutschen Hexametern wiedergab. In den Blankversen der Urschrift übertrug W. Fink den „Abschied des Leonidas“ aus Glovers Epos, dessen Ruhm seit den Jugendtagen Kleists und Klopstocks doch stark abgeblaßt war. Im Anschluß daran teilte Karoline (?) ihre „Neue Übersetzung“ vom ersten Gesang des „Rasenden Roland“ mit. Ins vierte Heft (1793) nahm Schiller die „Probe einer Erklärung und Übersetzung einiger vorzüglichen Gedichte des Petrarch“ auf, nachdem im ersten Hefte von 1792 H. P. F. Hinze mit der Dialogisierung seines „Ogier von Dänemark“ in den Stoffkreis des altfranzösischen Karlsepos eingeführt hatte. Viel größeren Reichtum, der den Abonnenten und Kritikern freilich keineswegs erwünscht kam, entfalten nun auch im Dienste der Weltliteratur die „Horen“. Die beiden klassischen Übersetzer Voß und Schlegel geben Proben ihrer Kunst, der erstere in Übertragung von Gedichten Theokrits und Tibulls, der letztere durch Verdeutschung von Dantes Hölle, aus Shakespeares Julius Cäsar, Romeo und Julie, Sturm, denen sich drei wichtige literargeschichtliche „Untersuchungen“ über Shakespeare und die Bedeutung metrischer Formen anschließen. Als Übersetzer aus dem Griechischen treffen wir an: Herder (Proklus' „Pallas Athene“), der zugleich über Homer und Ossian vergleichend spricht, Goethe, mit dem homerischen Apollo-, Eschen mit dem Dionysoshymus, W. v. Humboldt mit Pindars neunter pythischer Ode. An Knebels Properz-Verdeutschung für die Schiller bereits 1789 (14. April an Lotte) Teil-

nahme zeigte und die Umsetzung der zuerst gewählten Prosa in Verse wünschte, reiht sich Alxingers Nachahmung der ersten Satire Juvenals. Ausgehend von den Griechen wurde durch Herder und Gros über die Schicksalsideen in der Dichtung gehandelt, während Ben David griechische und gotische Baukunst mit einander verglich. Als Nachtrag zu dem Schlusse von Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung" gab Horner eine Übersetzung aus Platons „Theätetus". Hatte schon in der „Thalia" ein Dialog die durch Klopstock eingeführten Namen der germanischen Mythologie verwertet, so kann Herders Aufsatz „Iduna oder der Apfel der Verjüngung" geradezu als Beitrag zur germanischen Mythologie angesprochen werden. Eine fragwürdige Bearbeitung von Shakespeares „Tempest" bildete Gotters Singspiel „Die Geisterinsel", die man nicht in derselben Zeitschrift vermuten sollte, die Schlegels Übersetzungsprobe aus dem „Sturm" brachte. Drydens Cäcilienode und zwei Oden von J. Scott übersetzte Bürde aus dem Englischen. „Nach dem Spanischen" erschien ein Gedicht „Die Freundschaft". Von Sofie Mereau nahm Schiller die Übersetzung der 3. Novelle des 1. Erzählungstages auf unter dem Titel „Nathan. Aus dem Dekameron des Boccaz", obwohl er ihr (7. Juni 1796) von dieser Arbeit eigens abgeraten und die Verdeutschung des englischen Romans „Calef William" angeraten hatte. Seine eigene Bekanntschaft mit dem Dekamerone bekundet Schiller gelegentlich der Arbeit Goethes an den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter", für die dieser außer bei verschiedenen andern ausländischen Erzählern auch bei Boccaccio Anleihen gemacht hat. Neben einer Bearbeitung eines Aufsatzes von Frau von Staël veröffentlichte Goethe in den „Horen" seine große Übersetzungsarbeit, die kongeniale Verdeutschung von Benvenuto Cellinis Autobiographie, von der ihm Schiller das Exemplar einer englischen Ausgabe durch Boie verschafft hatte.

Schillers Altertumsstudien in seinen Briefen an Wilhelm von Humboldt.

Von

Karl Menne (Borbeck, Rhld.).

Die Neuauflage des Schiller-Humboldtschen Briefwechsels, in welchem zum ersten Male der Wortlaut nach den Originalhandschriften unverkürzt zum Abdruck kommt,[1]) gibt Anlaß, das Verhältnis der beiden Freunde in seiner Eigenart erneut zu betrachten. Weist doch von den Freundschaftsverhältnissen Schillers zu Körner, Goethe, Humboldt jedes sein ganz besonderes Gepräge auf. Für die Kenntnis seines geistigen Entwicklungsganges ist sein Briefwechsel mit Wilhelm von Humboldt wichtiger als der Goethische. Er umfaßt zum größten Teile die letzten fünf Jahre des 18. Jahrhunderts. Die Gespräche, die Humboldt während seines Aufenthaltes in Jena täglich mit Schiller führte, machen die eigentliche Grundlage des Briefwechsels aus und lassen schrittweise den Weg sehen, auf dem Schiller sich seiner großen letzten Schaffensepoche näherte. Wertvoll sind diese Briefe für das Verständnis der Dichtwerke Schillers aus dieser Zeit, seiner philosophischen und ästhetischen Abhandlungen, vor allem der über „Naive und sentimentalische Dichtung", seiner Behandlung der Geschichte, seines Verhältnisses zu Goethe, ganz besonders aber seiner „Annäherung

---

[1]) Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt. Dritte vermehrte Ausgabe mit Anmerkungen von Albert Leitzmann. Mit einem Porträt W. von Humboldts. Stuttgart 1900. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. X, 456 S. 8°.

an den griechischen Geist." Führer zu den Griechen, überhaupt zur Antike, war ihm der treue Freund selbst, der Schiller gegenüber einmal bekennt, daß er „fast sämtliche griechische Dichter mehr als einmal und mit erstaunlicher Sorgfalt gelesen" habe.

Humboldt hatte bei der von ihm selbst veranstalteten ersten Ausgabe des Briefwechsels (1830) vieles gestrichen, so alles, was „Personen, besonders noch lebenden anstößig sein könnte", wodurch dem Briefwechsel viel von seinem intimen Reize, ja von seiner Individualität entzogen wurde, und nur teilweise hatte die zweite Auflage (1876) diese Lücken ergänzt, deren völlige Ausfüllung erst kurz, ehe ein Jahrhundert seit dem Hinscheiden des von Humboldt so tief betrauerten Freundes sich schließt, erfolgt ist.[1]) Gleichsam eine Ergänzung zu der herrlichen Charakteristik, mit der Humboldt einst den Briefwechsel einleitete, bildet sein jetzt zur Säkularfeier von Schillers Tod erstmalig (im Marbacher Schillerbuche) veröffentlichter Brief, in dem er Frau von Staël klagt und schildert, was er, was die Welt an dem Dahingegangenen verloren habe.

Schiller hatte sich „in dem entscheidenden Alter, wo die Gemütsform vielleicht für das ganze Leben bestimmt wird, vom 14. bis 21. ausschließend nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Literatur – soweit sie über das Neue Testament sich erstreckt – völlig verabsäumt und selbst aus der lateinischen sehr

[1]) Die neue Auflage bringt so erstmalig eine größere Anzahl bedeutender Äußerungen, so z. B. in Nr. 8 die Abschnitte über den hannöverischen Publizisten Rehberg; in Nr. 10 über „Die oßmannstädtische Majestät", Fichte; in Nr. 11, 12, 14, 18 (über Goethes „Wilhelm Meister"), 26, 32, 53, 66, 68. Fast kein Satz war bisher ohne kleinere Fehler und Versehen gedruckt, so daß erst jetzt manche Stellen verständlich werden. Hier eine kleine Blütenlese: S. 50,4 früher einigen, jetzt: wenigen; S. 56,13 Schönrode: Schönewerda; S. 66,16 Urteilen darüber: Urt. derer; S. 69,8 Die Stelle: Das Ding; S. 79,8 aber so sehr: eben so sehr; S. 81,3 auch: noch; S. 82,26 zwar: gar; S. 99,20 mehrere: Meyer; S. 99,21 fehlte in der zweiten Auflage das „nicht" vor Tadelnswerte; S. 101,28 ihm: Ihnen; S. 106,32 abgerechnet: außerdem; S. 111,31 Herschwimmen: Herrscherinnen; S. 113,7 und: da; S. 132,12 und auch zu biegsam: er auch zu langsam; S. 148,29 erhobenen: erhabenen; S. 165,34 könnte: sollte; S. 172,15 Sache der Vernunft: Ruhe der Vernunft: S. 177,9 rühren: erwähnen; S. 177,17 lose: leis; S. 178,18 fast: fest; S. 179,27 einen: armen; S. 185,21 Fehler: Flecken; S. 194,26 verworren daraus: verworren; daraus; S. 195,27 indem: wie denn; S. 201,3 Ortbegriff: Artbegriff; S. 203,7 Ihren Namen: ihren Mann;

sparsam geschöpft," wie Schiller am 26. Oktober 1795 an Humboldt gestand. Zwischen ihm und den Griechen bestand nach seiner Klage „nicht eine ursprüngliche Differenz sondern bloß der Zufall". Aber er besaß den Vorzug der schnellen Aneignung der fremden griechischen Natur, obgleich er „nur sehr mittelbar" aus griechischen Quellen schöpfte. In dem gleichen Briefe an Humboldt spricht er es aus: „Ja, ich bilde mir in gewissen Augenblicken ein, daß ich eine größere Affinität zu den Griechen haben muß als viele andere, weil ich sie, ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen, doch noch immer in meinen Kreis ziehen und mit meinen Fühlhörnern erfassen kann. Geben Sie mir nichts als Muße und so viel Gesundheit als ich bisher nur gehabt, so sollen Sie sicherlich Produkte von mir sehen, die nicht ungriechischer sein sollen als die Produkte derer, welche den Homer an der Quelle studierten."

In diesem Briefe vom 26. Oktober 1795, anläßlich der Ausarbeitung seiner Abhandlung über „Naive und sentimentalische Dichtung", kommt Schiller zum ersten Male in den Briefen an Humboldt auf die Griechen und seine Stellung zu ihrer Dichtung zu sprechen, veranlaßt durch einen Brief Humboldts an Schiller, in dem er über dessen Dichterbestimmung sich ausläßt, den dieser aber nicht richtig verstanden hatte. In diesem Briefe (vom 16. Ok-

---

S. 204,24 endlich: wirklich; S. 223,22 und: in; S. 230,21 ihm: eher; S. 233,15 von: vorn; S. 234,15 praktischer: poetischer; S. 293,22 leider: beiden; S. 307,19 Genusse: Größe; S. 309,13 wirkliche: vereinzelte; S. 321,17 unselige Nachahmungssucht: eselhafte Nachahmungssucht.

Viele Daten der Briefe sind berichtigt, sieben Briefe Humboldts an Schiller neu aufgenommen, ebenso im Anhange der Briefwechsel zwischen Humboldt und Körner im Februar bis Mai 1830 und ein Brief Humboldts an Körner vom 8. Juni 1805, der die tiefe Trauer über Schillers unerwarteten Tod und das Bewußtsein des unersetzlichen Verlustes so erhaben und weihevoll zum Ausdruck bringt.

Über den gesamten ursprünglichen Bestand des Briefwechsels orientiert die am Schluß der Anmerkungen angefügte Übersichtstafel. Neu ist auch der eingehende Kommentar, der die Einzelanmerkungen durch einen Text verbindet und das Material für die Geschichte dieses einzigen Freundschaftsbundes zusammenstellt. Das Register ist weit umfangreicher und erschöpfender geworden. Beigegeben ist noch ein Porträt Humboldts nach dem Relief-Medaillon von Martin Klauer. – Auf einige von den Schillerbiographen bisher nicht berücksichtigte Notizen aus Humboldts ‚Vorerinnerungen' macht noch der Herausgeber S. 347 aufmerksam.

tober 1795), worin er seines Freundes und der Griechen Eigentümlichkeit verglich, heißt es: „Aber vorzüglich klar ist mir Ihr Dichtercharakter, wenn ich Sie gegen die Griechen halte. Unter allem mir bekannten Griechischen ist keine Zeile, von der ich mir Sie als den Verfasser denken könnte. . . . Dennoch liegen alle wesentliche Schönheiten der griechischen Poesie innerhalb des Kreises nicht bloß dessen, was Sie von Ihren Arbeiten fordern, sondern auch dessen, was Sie einzeln und bei einzelnen in so hohem Grade geleistet haben.“ In einem Briefe vom 6. November 1795 kommt Humboldt eingehend darauf zurück und sucht Schillers nicht ganz richtige Auffassung zu klären. Er spricht darin es geradezu aus, daß Schiller „vielleicht weniger fein und richtig über die Griechen denken würde, wenn er sie selbst griechisch zu lesen gewohnt wäre.“ Er fährt dann fort: „Soweit bin ich entfernt, die eigentliche Sprachkenntnis auch nur zu einem sehr wichtigen Maßstabe der Vertraulichkeit mit dem Geiste der Griechen zu machen, und Goethe und Herder, die beide nur sehr mäßig Griechisch wissen, sind hier redende Beweise. Das aber, wodurch Sie den Griechen so verwandt sind, ist die reine Genialität, der echte Dichtergeist“ (folgt ausführliche Begründung). Die Ideen der beiden Freunde stimmen im Grunde ganz überein. Humboldt fordert Schiller aber auf, „auch das Einzelne“ zu prüfen; er bemerkt noch, daß er „als Quellen und Muster des griechischen Geistes eigentlich und im strengsten Verstande nur den Homer, Sophokles, Aristophanes und Pindar anerkenne. Alle übrigen (Hauptdichter versteht sich) zeigen ihn minder einfach und rein.“

Angeregt durch Humboldt und Goethe, mit dem er gleichfalls in diesen Tagen „auch viel über griechische Literatur und Kunst gesprochen“, entschloß sich Schiller ernstlich, „das Griechische zu treiben“. Am 9. November 1795 schreibt er von Jena an den Freund und Berater: „Da Sie selbst so sehr damit vertraut sind und auch mein Individuum kennen, so kann mir niemand so gut raten als Sie, mein Lieber. Auf das, was ich allenfalls noch von dieser Sprache weiß, dürfen Sie wenig Rücksicht nehmen; dies besteht mehr in Kenntnis von Wörtern als von Regeln, die ich ziemlich alle vergessen habe. Ich wünsche vorzüglich außer einer guten Grammatik und einem solchen Wörterbuch eine Schrift an der Hand zu haben, worin auf die Methode bei diesem Studium und

auf das Eigentümliche bei dieser Sprache hingewiesen wird. In Absicht auf zu lesenden Autoren würde ich den Homer gleich vornehmen und damit etwa den Xenophon verbinden. Langsam freilich wird diese Arbeit gehen, da ich nur wenige Zeit darauf verwenden kann, aber ich will sie so wenig als möglich unterbrechen und dabei ausharren.“ Humboldt lobt in seinem Antwortschreiben vom 20. November Schillers „schönen Entschluß“, Griechisch lernen zu wollen; es habe ihn „oft gerührt zu sehen, mit wie vieler Mühe er aus Übersetzungen habe schöpfen müssen, was andere, die unmittelbar an der Quelle sind, nicht zu fassen vermögen“; sein Vorsatz sei ihm ein neuer Beweis, wie gründlich er alles anfasse, womit er sich beschäftige; freilich werde er, namentlich bei der Menge der Störungen seitens seiner Kränklichkeit, der Schwierigkeiten viele erfahren, „eine Sprache zu lernen, die an sich immer mühsam ist und immer erst später die Mühe und Zeit belohnt, die man ihr anfangs aufopfern muß;“ falls er seinem Plane getreu bliebe, sei „allerdings Homer der einzig schickliche Anfang“, zum Xenophon rate er nicht zugleich, eher zu Herodot oder Hesiod; dazu bezeichnet er ihm die einschlägigen Grammatiken und Lexika. „Wieviel gäbe ich darum, Ihr griechisches Studium selbst persönlich leiten zu dürfen. Wieviel Aufschlüsse würde ich durch Sie über die Sprache, die ich nun schon genauer kenne, und wo ich Ihnen die data suppeditieren könnte, erhalten!“ Für das Studium des Homer rät er zu folgender Methode: „Die neue Voßische Übersetzung ist erstaunlich treu. Wenn Sie erst in dieser fünfzig Verse etwa genau läsen, dann es weglegten und das Griechische vornähmen, erst durch bloße Erinnerung, Divination, Takt sich hineinstudierten, und hernach, was Sie interessierte, durch Nachschlagen bestätigten. So würde Ihr Nachdenken mehr ins Spiel mit gezogen, und Sie drängen so tiefer ein, als bei dem gewöhnlichen mechanischen Wege.“

Schillers Plan kam vorläufig nicht zur Ausführung.[1]) Er war bald „über die lateinischen Poeten geraten“, die er seiner „nächtlichen Romanen-lecture substituieren“ will, wie er am 29. November

[1]) Fünf Jahre später taucht er nochmals auf. Am 26. September 1800 schreibt Schiller an Goethe, daß er große Lust habe, sich „in Nebenstunden etwas mit dem Griechischen zu beschäftigen, nur um soweit zu kommen, daß (er) in die griechische Metrik eine Einsicht erhalte.“ Auch wünscht er

an Humboldt berichtet. Mit Juvenal, der ihn jetzt am meisten beschäftigte, machte er den Anfang „mit unerwartet großem Genuß". Leider will auch sein Latein „zu einer solchen Lektüre nicht recht zureichen". Wiederum bittet er um Auskunft über „erträgliche französische oder besser deutsche Übersetzungen von Juvenal, Persius und Plautus, „denn gerade diese drei Herren machen mir fremden Beistand nötig;" mit Martial werde ihn Ramler schon bekannt machen, sowie Wieland mit den Horazischen Episteln. Er will sich fortan „mit der ruhigen Vernunft und der schönen Natur der Alten umgeben und im eigentlichen Sinne unter diesen Leuten leben." Humboldt lobt auch diesen Entschluß, „mit den Alten zu leben," als trefflich, obgleich er die Philosophie deshalb bedauere, und gibt ihm die einzelnen Übersetzungen der lateinischen Autoren an. Außerdem vertiefte sich Schiller in die Properzischen Elegien und las sie „mit vieler Zufriedenheit" (17. Dezember 1795 an Humb.).

Wie sehr Schiller in den Geist der antiken, namentlich griechischen Dichtung eingedrungen war und ihn sich angeeignet hatte, ohne je anders als aus Übersetzungen die Antike zu kennen, das zeigt einmal Schillers Übersetzung der Iphigenie in Aulis von Euripides (1789), die freilich schon vor der Bekanntschaft mit Humboldt erschien,[1]) dann verschiedene seiner Balladen (Kraniche des Ibykus, Siegesfest, u. a.), vornehmlich aber ‚Die Braut von Messina', „ein erster Versuch einer Tragödie in strenger Form", wie Schiller sie im Brief an Humboldt (17. Februar 1803) nennt, mit der er „als Zeitgenosse des Sophokles auch einmal einen Preis

zu wissen, „welche griechische Grammatik und welches Lexikon das brauchbarste sein möchte." Goethe in seiner Antwort vom 28. September rät entschieden ab. [1]) In der Vorerinnerung „Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung" gedenkt Humboldt, als er von Schillers Übersetzungen aus dem Griechischen spricht, nur der „Szenen" (aus den Phönizierinnen) und der „Hochzeit der Thetis" (ein Chor aus der aulischen Iphigenie, 1800 in den 1. Band seiner Gedichtsammlung von Schiller aufgenommen, im 2. Band 1803 auch die „Szenen" wieder abgedruckt). In den „Anmerkungen zur Vorerinnerung" (S. 346) weist der Herausgeber darauf hin, Humboldt habe übersehen, daß dieser Chor aus einer vollständigen Übersetzung der Iphigenie in Aulis, die in der Thalia schon 1789 erschienen war, herausgenommen sei, „wenn es ihm auch schwerlich unbekannt war." Daß Humboldt nur diese Übersetzung vom Jahre 1789 im Sinne hatte, zeigen seine weiteren Worte in der ‚Vorerinnerung': „Ich meinte indes nicht vorzugsweise diese Übersetzung [also Sing.!], wenn ich von Schillers Ein-

davon getragen haben möchte." Dabei gesteht er ein, daß ihm „ohne eine größere Bekanntschaft, die er mit dem Äschylus gemacht, diese Versetzung in die alte Zeit schwerer würde angekommen sein." Er las die „Vier Tragödien des Aeschylus" in der Übertragung des Grafen Friedrich Leopold zu Stolberg (Hamburg 1802), „die ihm einen hohen Eindruck vom Äschylus gemacht, wie viel auch von seinem Geist [in der Übertragung] mag verloren gegangen sein." Wie hoch der römische Freund von der neuen Tragödie Schillers dachte, erhellt aus seinem berühmten Briefe vom 22. Oktober 1803, der hauptsächlich „Die Braut von Messina" behandelt.

---

gehen in griechischen Dichtergeist sprach, sondern zwei seiner späteren Stücke. . . . . die Kraniche des Ibikus und das Siegesfest." Die „Kraniche" sind aber 1797 entstanden, also vor dem Erscheinen des 1. Bandes von Schillers Gedichtsammlung. Außerdem hatte Humboldt sich für diese Vorerinnerung ein genaues chronologisches Verzeichnis der Dichtungen Schillers, besonders auch der Gedichte, eigens angefertigt. Freilich ist hiermit Humboldts unbeabsichtigtes Versehen nicht aus der Welt geschafft.

Schiller und Horaz.

Von

Eduard Stemplinger (München).

Horaz gehört zu jenen seltenen Glücklichen des Altertums, die auch in den düstersten Zeiten geistigen Tiefstandes nicht ganz vergessen wurden. Um so mehr flogen ihm die Herzen der Renaissance zu, die auch ganz Verschollenen wiederum zu fröhlicher Urständ verhalf. Die Humanistenpoetiken bis Scaliger und Vida parafrasierten dessen ars poetica, die modernen poetischen Handweiser von Boileau, Opitz, Gottsched, Breitinger, Sulzers allgemeine Theorie der schönen Künste führen den Römer als Kronzeugen an.

Opitz und seine Schule (Fleming, Dach, Tscherning u. a.) ahmte nach dem Vorbild der französischen Renaissancepoeten Ronsard und Du Bellay den Venusiner nach, ebenso der zweite Gesetzgeber deutscher Poesie, Gottsched und Genossen.[1]) Aber ihnen allen war es nur um gelehrten Flitter zu tun – innerlich standen sie dem Römer fern. Seine Zeit war noch nicht gekommen. Da mußte erst der düstere Pietismus verjagt werden durch die Luft der Aufklärung, die von den Enzyklopädisten Frankreichs herüberwehte. Nun fand sich auch in deutschen Landen ein Apostel des Hedonismus, der den leichten Anakreontismus mit der sogenannten sokratischen Weisheit zu einer neuen Lebensanschauung verschmolz. Rousseaus Abkehr von der Überkultur und Preis der reinen Natur, Anakreons heiterer Lebensgenuß und Frohsinn, die leichtfertige raillerie der französischen Poeten bilden die Elemente der Neuhorazianer, deren

---

[1]) Vgl. Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte IV, 104: „Horazische Motive in der Flucht der Zeiten" und meine Studien über das Fortleben des Horaz (Bl. f. bayerisches Gymnasialschulw. 1902, 357 ff.).

Patron Hagedorn, der vielbelesene, versgewandte Lebemann, ebensowohl den ernsten Klopstock wie den leichtgeschürzten Wieland begeistern konnte. — Unter der frohen Schar der Horazianer fanden sich jetzt auch Dichter, die dem noch ungelösten Problem einer Übersetzung des Horaz mit Erfolg nähertraten. Gotth. Lange, an Drollingers Bestrebungen anknüpfend, versucht zum erstenmal eine reimlose poetische Übertragung. Klopstock befreit endgültig die Sprache von der Fessel des Reims, biegt sie zu freien Rytmen um und führt mit Erfolg die horazischen Metren ein. Und in Ramler ersteht der erste, der den Lyriker Horaz im Versmaß des Originals überträgt. —

Der Deutsche hatte sich nun den Römer inhaltlich und formell zu eigen gemacht, dessen Lebensphilosophie zur seinen erkoren. Nun erstand ihm in Herder noch ein kongenialer Ästhetiker. Horaz drückt sowohl der ersten wie der zweiten Renaissanceperiode Deutschlands seinen Stempel auf. Abgesehen von den eigentlichen Anakreontikern konnte sich auch sonst kaum ein Poet jener Zeit seinem Einfluß entziehen.

I.

Auch Schiller wuchs unter den Auspizien des Horaz auf und gelegentliche Zitate und Anspielungen verraten, daß ihm des Römers Werke von der frühesten Jugend bis zum Tode geläufig waren. — In der dritten Klasse wurden unter Präzeptor Jahn zu Ludwigsburg neben Ovids Tristia und Vergils Äneis auch die Oden des Horaz übersetzt (1770).[1] Indessen blieben dem jungen Fritz auch die hexametrischen Gedichte des Horaz nicht unbekannt; denn in dem Danksagungscarmen, das er am 28. September 1771 an M. Zilling im Namen der Ludwigsburger Mitzöglinge richtete, erinnern die beiden Zeilen:

Et rude donatus lassus gladiator in armis
Figens ad postes Herculis arma sua

an die bekannten Verse der Horazischen Epistel (I, 1):

‚Spectatum satis et donatum rude quaeris...
Veianius, armis ‖ Herculis ad postem fixis.' —

[1]) Jahns Unterricht beschränkte sich dabei nicht etwa auf das rein Sprachliche, im Gegenteil, er betonte neben der sachlichen Erklärung insbesondere das Kritisch-Ästhetische (Jak. Minor, Schiller (1890) I, 66).

Auf der Solitüde las der junge Schiller mit seinem Ludwigsburger Lehrer Jahn, der vom Herzog 1771 dahin berufen wurde, des Horaz kritische Dichtkunst in kursorischer Weise.

In einer Rede über die Frage: „Gehört allzuviel Güte, Leutseligkeit etc. zur Tugend?“ (10. Januar 1779) meint Schiller mit leiser Anspielung an einen horazischen Gedanken (c. III, 3, 7 f.): „Die ächte Tugend des Weisen [ist ihm] ... ein gewaltiger Schirm, wenn zu Trümmern gehen die Himmel.“[1]) — Als der junge Mediziner im Herbste 1779 seine „Philosophie der Physiologie“ einreichte, parodierte er darin in der Polemik gegen Haller nicht unwitzig einen bekannten Vers (359) der ars poetica: Quandoque bonus dormitat Hallerus.“ — Und als der junge Schiller, die „Räuber“ in der Tasche, die Akademie zu Stuttgart verließ, schrieb er einem Freunde die horazischen Verse (c. II, 10, 13 ff.) ins Stammbuch: „Sperat infestis, metuit secundis alteram sortem bene praeparatum pectus,“ ein Gedanke, der später in der „Braut von Messina“ also wiederkehrt: „Darum in deinen fröhlichen Tagen Fürchte des Unglücks tückische Nähe!“ —

Am 24. August 1784 (= Jonas I, 209) schrieb Schiller von Mannheim aus, wo ihn die böse Fieberluft längere Zeit ans Zimmer fesselte: „Horazens Briefe von Wieland[2]) habe ich ganz und mit wahrem Vergnügen gelesen. Welche helle und reine Philosophie, in die feinste Sprache und die wizigste, delikateste Satyre gekleidet! Die Übersetzung ist ganz vortreflich und, was nicht wenig ist, teutsch wie eine nationelle Schrift. Ich freue mich auf die übrigen Bände.“ — In Weimar hatte Schiller (Frühjahr 1788) Wieland persönlich kennen gelernt und einen lebhafteren Verkehr angebahnt. So schreibt er denn mit Bezug auf „die Götter Griechenlands“ (17. März 1788 = Jonas II, 30): „Es ist so ziemlich das beste, das ich neuerdings hervorgebracht habe und die horazische Correktheit, welche Wieland ganz betroffen hat, wird dir neu darin seyn.“ Wieland hatte offenbar das Ausgefeilte der Dichtung Schillers

[1]) Die leise Veränderung des horazischen Gedankens — impavidum ferient ruinae — ist nicht Schiller allein eigen. Auch Opitz (1645, II, 128) sagt: „Und solte gleich die Hüte Der Welt zu Grunde gehn, So wird doch mein Gemüte Darunter sicher stehn.“ Und Cronegk (1760, II, 176) preist den Weisen, der, „wenn Sonnen nicht mehr schimmern, Unerschrocken auf den Trümmern des zerstörten Erdballs steht.“ [2]) April 1782 erschienen.

hervorgehoben mit Anspielung auf die bekannten Verse der ars (440 ff.). Oder wie er gelegentlich (XXVI, 320) bemerkt: „Wie wenig sind der Dichter, welche . . . die Feile so lange . . . gebrauchen, bis alles teres atque rotundum (sat. II, 7, 86) ist.“ – Im Januar 1791 erschien Schillers aufsehenerregende Kritik der Bürgerschen Gedichte (Jenaische Allg. Lit. Z. 13 und 14). Hier heißt es u. a.: „Mit Recht verlangt er (sc. der gebildete Mann) von dem Dichter, der ihm, wie dem Römer sein Horaz, ein treuer Begleiter durch das Leben sein soll, daß er im Intellectuellen und Sittlichen auf einer Stufe mit ihm stehe.“ Und weiterhin: „Rezensent kennt unter den neuern Dichtern keinen, der das sublimi feriam sidere vertice des Horaz mit solchem Mißbrauch im Munde führt als Herr Bürger . . . Eigenruhm kann einem Horaz nur verziehen werden und ungern verzeiht der hingerissene Leser dem Dichter, den er so gern – nur bewundern möchte.“ Aus dieser Stelle ist ersichtlich, daß Schiller für den römischen Dichter ganz besonders eingenommen war. – Der angegriffene Bürger hatte (Intelligenzbl. d. Jenaer Allg. Lit. Z. Nr. 46) eine scharfe Antikritik veröffentlicht und sich gelegentlich auf die alte Poetenfibel des Horaz (ars p. v. 102) berufen und diesen Satz gegen „den reifen, vollkommenen Kunstgeist“ Schillers ausgespielt. Darauf erwiderte Schiller (ebenda): „Ehe ein gebildeter Leser an [so unreifen] Liedern Gefallen fände, . . . würde er lieber die Autorität eines Horaz verwerfen, wenn es dem unsterblichen Dichter wirklich hätte einfallen können, durch seinen wahren und goldenen Spruch: Weine erst selbst, wenn du weinen machen willst, jede wilde Geburt eines erhitzten Gehirnes in Schutz zu nehmen.“ – In einem Briefe vom 6. Februar 1793 (Jonas III, 250) findet sich eine Anspielung an die 3. Ode des 1. Buches (v. 9 f.: illi robur et aes triplex Circa pectus erat): „Unsere mehrsten Gelehrten . . . sind so ängstlich in ihre Systeme eingeschnallt, daß eine etwas ungewohnte Vorstellungsart ihre mit dreifachem Erz umpanzerte Brust nicht durchdringen kann.“ – Am 11. November 1793 schreibt der Dichterphilosoph eine Briefstelle, die später dem 8. Briefe über ästhetische Erziehung eingefügt ward: „Es muß . . . in den Gemütern der Menschen etwas vorhanden seyn, was der Aufnahme der Wahrheit . . . im Wege steht und was sie hindert sich in den Besitz des Bessern zu setzen, das ihnen zur Schau getragen wird. Die Alten

haben es geahndet und es liegt in dem vielbedeutenden Ausdruck versteckt: Sapere aude. Ermanne dich, weise zu seyn[1]) [ep. I, 2, 40]. Als er den Winter 1793 in Ludwigsburg verlebte, nahm er bisweilen seinem alten Lehrer Jahn, der wieder an die Ludwigsburger Schule versetzt worden war, die Horazstunden ab und bemühte sich „den Kopf in die Hand gestützt und ein Bein übers andere geschlagen" in denselben Räumen, in denen er unter Jahns Leitung zum erstenmal die horazischen Oden übersetzt hatte, den Knaben den Venusiner zu erklären. Im 4. und 5. Band der Horen (1795 und 96) ließ Schiller jene Aufsätze über naive und sentimentalische Dichtung erscheinen, die eine Reihe der feinsten und zutreffendsten Bemerkungen über antike Dichter enthalten. Uns interessiert hier besonders die sehr bemerkenswerte Beurteilung des Horaz: „Horaz, der Dichter eines cultivirten und verdorbenen Weltalters, preist die ruhige Glückseligkeit in seinem Tibur [vgl. c. II, 6, 5 ff.] und ihn könnte man als den wahren Stifter dieser sentimentalischen Dichtungsart nennen, so wie er auch in derselben ein noch nicht übertroffenes Muster ist... Spuren dieser Empfindungsweise [findet man] weniger beim Ovid, dem es dazu an Fülle des Herzens fehlte, und der in seinem Exil zu Tomi die Glückseligkeit schmerzlich vermißt, die Horaz in seinem Tibur so gern entbehrte." Was also der philosophische Ästhetiker an dem Freunde des Mäzenas besonders hervorhebt, das ist die Kraft seiner Reflexion, „aus einer durch das Ideal erweckten Begeisterung" entflossen. Der sentimentale Dichter „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen" und „bei ihm entsteht nun die Frage, ob er mehr bei der Wirklichkeit, ob er mehr bei dem Ideale verweilen – ob er jene als einen Gegenstand der Abneigung, ob er dieses als einen Gegenstand der Zuneigung ausführen will. Seine Darstellung wird also entweder satyrisch oder sie wird ... elegisch seyn." Horaz vereinigt beide Empfindungsweisen. Er sucht „die Natur, aber in ihrer Schönheit, nicht bloß in ihrer Annehmlichkeit, in ihrer Übereinstimmung mit Ideen, nicht bloß in ihrer Nachgiebigkeit gegen das Bedürfnis." All die Eigenschaften eines wahrhaft sentimentalischen Dichters, die Begeisterung,

[1]) In der späteren Fassung lautet die Stelle: „Es muß ... in den Gemütern der Menschen etwas vorhanden seyn, was der Aufnahme d. W.... im Wege steht. Ein alter Weiser hat es empfunden und es liegt in dem v. A. versteckt: sapere aude. Erkühne dich, weise zu seyn."

Energie, Geist und Adel vermißt Schiller bei Ovid, teilt sie aber — unausgesprochen — „dem noch nicht erreichten Muster“ dieser Dichtungsart, Horaz, zu, wobei ihm wohl zunächst jene Stellen über das entflohene Glück der Jugend, über die Unrast, Unnatur der Kultur, über die Verderbnis der Sitten, des Zeitgeistes und dergleichen vorschweben, die den eifrigen Rousseauleser besonders ansprechen mochten. Während Goethe (Riemer, Mitteilungen über Goethe (Berl. 1841, 2, 643) dem Horaz „alle eigentliche Poesie, besonders in den Oden“ abspricht — ein Urteil, das seitdem vielfach kritiklos nachgesprochen wird —, schätzt Schiller die horazischen Gedichte hoch. Und seine Wertschätzung bezieht sich nicht bloß auf die Oden, sondern auch auf die zweite Empfindungsart des sentimentalischen Dichters, die satirische. Wenn Schiller auch Horaz nicht namentlich anführt, so ist doch aus der ganzen Ausführung über die Satire ersichtlich, das er ihn zu den Hauptvertretern der scherzhaften (spottenden, lachenden) Satire zählt, die nur „schönen Seelen gelingt, in denen das Ideal als Natur, also gleichförmig wirkt.“ Es muß ganz besonders hervorgehoben werden, daß Schillers eigenartige Auffassung der horazischen Dichtkunst eine treffliche Ergänzung zu den ästhetischen Erörterungen Herders[1]) bildet.

Fahren wir fort die weiteren Spuren zu sammeln, die Horaz in Schillers Leben eindrückte! In einem Briefe vom 30. Dezember 1795 ersucht Schiller seinen Vertrauten W. von Humboldt, „weil er dieser Tage über die lateinischen Poeten geraten“ und sich „mit der ruhigen Vernunft und der schönen Natur der Alten umgeben und im eigentlichen Sinn unter diesen Leuten leben“ wolle, um Übersetzungen zu Juvenal und andere und schließt: „Mit Martial wird mich Ramler schon bekannt machen, sowie Wieland mit den horazischen Episteln.“ — 1800 machte ihm Eschen, der auch am Musenalmanach mitarbeitete, seine Übersetzung der lyrischen Gedichte des Horaz zum Geschenk, ein Büchlein, das Schiller mit Freuden seiner Bibliothek einverleibte.[2])

Soweit lassen sich die Pfade verfolgen, auf denen sich Schiller, sei's in der Lesung sei's in theoretischen Erörterungen, und Horaz begegneten. Der deutsche Dichter lernt nicht auf der Schulbank

---

[1]) Vgl. meine Studie: Herder und Horaz (Blätter für das Gymnasialschulw. 1903, 705 ff.). [2]) Vgl. Boxberger, Gosches Archiv II, 198 ff.

bloß, wie so viele, den römischen Kollegen kennen; seine Beherrschung der lateinischen Sprache, die er im Gegensatz zur griechischen, „wie seine Muttersprache“ inne zu haben sich rühmte,[1]) befähigte ihn jederzeit den Horaz im Original zu lesen,[2]) wenngleich er — aus Bequemlichkeit und Arbeitsüberhäufung — keineswegs Übersetzungen von der Hand wies; er ist von der Lesung des Horaz hingerissen und hält ihn für ein noch nicht erreichtes Muster der sentimentalischen Dichtungsart.

II.

Seitdem der jugendliche Stürmer und Dränger Schiller in ruhigere Bahnen einzulenken begann, studiert er die antiken Dichter in der ausgesprochenen Absicht sich an der Manier und dem Stil der Alten zu bilden und zu läutern. Am 20. August 1788 schreibt er an Körner die merkwürdigen Worte: „In den nächsten zwei Jahren, hab ich mir vorgenommen, les ich keine modernen Schriftsteller mehr ... Keiner tat mir wohl; jeder führt mich von mir selbst ab, nur die Alten geben mir wahre Genüsse. Zugleich bedarf ich ihrer im höchsten Grade, um meinen eigenen Geschmack zu reinigen, der sich durch Spitzfindigkeit, Künstlichkeit und Witzelei sehr von der wahren Simplizität zu entfernen anfieng. Du wirst finden, daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohltun, vielleicht Klassizität geben wird.“ Und wenn Wieland einmal[3]) halb ernst-, halb scherzhaft mit Bezug auf die antiken Anklänge in seinen Dichtungen meint: „So geht es einem, wenn man sich mit den alten Scribenten zu gemein macht. Es bleibt einem immer etwas von ihnen ankleben,“ so trifft dies Wort in höherem Grade bei Schiller zu, der zielbewußt sich am Stil der Alten bildete. Man hat infolgedessen zweifellose Entlehnungen aus antiken Dichtern und Prosaikern bei Schiller nachzuweisen vermocht, so aus Vergil,[4])

---

[1]) A. Streicher, Schillers Flucht von Stuttgart (1836) S. 214.
[2]) Brosin (Schnorrs Archiv (1878) VIII, 533) geht sicher zu weit, wenn er meint, Schiller habe nur den Vergil im Original gelesen. [3]) Freimütige Nachrichten, 6. Juni 1753, S. 183. [4]) Brosin, O., Anklänge an Vergil bei Schiller (Schnorrs Archiv 1879) VIII, 518—33; Oesterlen, Th., Virgil in Schillers Gedichten (Studien zu Virgil und Horaz (Tübingen 1885) S. 6—15; Hauff, Gust., Schiller und Vergil (Zeitschr. f. vgl. L. N. F. 1887/88) I, 46—71; Boltenstern, P. von, Schillers Vergilstudien (Pr. Cöslin 1894 und 1900).

den griechischen Tragikern,[1]) aus Homer[2]) und Plutarch.[3]) Daß aber Schillers Dichtungen auch Entlehnungen und Anklänge aus Horaz enthalten, ist bisher, von gelegentlichen Zwischenbemerkungen abgesehen, noch nicht erörtert worden.

Der Grundton der Schillerschen Dichtung ist sentimentalisch, also nach seiner eigenen Auffassung mit der Horazischen empfindungsverwandt; wie jener dichtet er bewußt, – Reflexion, Veranschaulichung, Ringen mit der Form sind die einzelnen Operationen –; bei dieser Übersetzung „aus der Sprache der Götter in die der Menschen" gewinnt das dichterische Erzeugnis mehr oder weniger das Ansehen eines mühsamen Kunstwerkes.[4]) Während Goethe, der Dichter der naiven Empfindungsart dem reflektierenden Horaz fast alle Poesie abspricht, fühlt sich Schiller zu ihm hingezogen. Dies zeigt sich auch darin, daß er dem Venusiner manchen Gedanken entlehnt, aber in der Regel in eigenartiger Weise umwertet.

In metrischer Hinsicht folgt er Klopstocks antikisierenden Bestrebungen, den er auf der Akademie sehr verehrte, nicht. Er dichtet nur eine Ode (Der Abend, 1795) und ahmt nur zweimal – „Hymne an den Unendlichen" und „Größe der Welt" (Anthol. auf das Jahr 1782), beide in die späteren Sammlungen nicht aufgenommen – ein horazisches Metrum nach. –

Ferner haben wir nur ein Gedicht Schillers – aus dem Nachlaß – als eine Nachbildung einer horazischen Ode anzuführen, ein carmen amoebaeum.[5]) Indes können nur die ersten zwei Strofen mit der bekannten und vielnachgeahmten[6]) Ode III, 9 zusammengehalten werden:

---

[1]) Am eingehendsten Gerlinger, J. B., Die griech. Elemente in Schillers Braut von Messina (Neuburg a. D. 1892[4]) S. 77 ff. [2]) L. Rudolph, Schiller-Lexikon (Berl. 1869) I, 416; Peppmüller, R., Biblisches und Homerisches in Schillers Jungfrau von Orleans (Gosches Archiv f. Lit-Gesch. 1872) II, 179—97 und Homerisches in Schillers Tell (ebd. S. 544—46). [3]) Fries, K., Schiller und Plutarch (Neue Jahrb. f. klass. A. 1898, I, 351–364; 418–431); vgl. Nationalzeitg. Beil. 1902, Nr. 10.[*]) [4]) Vgl. Cholevius, Gesch. d. Deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen (II, 141 ff), der feinsinnig Schillers allgemeines Verhältnis zur Antike beleuchtet. [5]) Veröffentlicht von B. Suphan (Vierteljahrsschr. f. Lit.-Gesch. 1893) VI, 608 ff. — Suphan vermutet, daß es für Körner gedichtet war, etwa im Herbst 1785. [6]) Vgl. Imelmann, J., Donec gratus eram tibi. Nachdichtungen und Nachklänge aus drei Jahrhunderten (Berl. 1899), der aber den Stoff nicht erschöpft.

[*]) Vgl. meine bibliographische Studie über Schillers Verhältnis zur Antike (Bl. f. Gymnasialschulw. 1905, Heft III).

Leontes:

„Delia — mein dich zu fühlen!
Mein durch ein ewiges Band.
Göttern auf irdischen Stühlen
Gönn' ich den dürftigen Tand.
Dich in die Arme zu drücken —
O, wie verdien' ich mein Glück!
Geb' ich auch dir dies Entzücken,
Dir dieser Seeligkeit Fülle zurück?

Delia:

Ach nur ein einziges Leben,
Teurer Leontes, ist mein!
Tausende, könnt' ich sie geben,
Tausende wollt' ich dir weihn" usw.

Das Persarum vigui rege beatior wird bei Schiller ersetzt durch die „Götter auf irdischen Stühlen", das pro quo bis patiar mori übertrieben zu Tausenden von Leben.

Sehr spärlich sind die Anklänge an Horaz in den Gedichten der ersten und zweiten Periode.

In der „Kindsmörderin" heißt es (Str. 6):

„Wenn von eines Mädchens weichem Munde
Dir der Liebe sanft Gelispel quillt" (= c. I, 9, 19).[1])

Im „Triumph der Liebe" (Str. 22, 1) erinnern die Verse:

„Himmlisch in die Hölle klangen
Und den wilden Hüter zwangen
Deine Lieder, Thracier —
Aufgejagt von Orpheus Leyer
Flog von Tityon der Geier" an c. III, 11, 15 ff.[2])

„Als du noch ... Nektarduft von Mädchenlippen sogst" (an einen Moralisten Str. 2) gemahnt an c. I, 13, 16.[3])

„Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn"

(An die Freude Str. 11) = c. III, 24, 44.[4])

---

[1]) lenesque ... susurri. – Tiedge, der Nachahmer Schillers, ahmt diese Stelle (II, 156) nach. [2]) cessit immanis ... ianitor aulae ... quin et Ixion Tityosque voltu risit invito; Horaz spricht von Amphions Gewalt. [3]) oscula quae Venus quinta parte sui nectaris imbuit. [4]) quidquid et facere et pati / virtutisque viam deserit arduae.

„Ein schwimmend Heer furchtbarer Citadellen“ (die unüberwindliche Flotte, Str. 1) ist eine Nachbildung des horazischen: ‚alta navium propugnacula‘ (epod. 1, 2). –

„Großer Taten herrliche Vollbringer
Klimmten zu den Seligen hinan“

(Götter Griechenlands 11, 3) = c. III, 3, 9 f.[1])

Verhältnismäßig häufiger sind die horazischen Anklänge in den Gedichten der dritten Periode, als Schiller an dem Vorbild der Alten zum Klassiker herangereift war.

„Wem der Götter bringen
Wir des Liedes ersten Zoll?„ (Gunst des Augenblicks)

ist eine Nachahmung des horazischen (II, 12, 1 ff.): „Quem virum ... sumis celebrare, Clio? quem deum?“

Die Wirkung des Weines (c. III, 21, 17)[2]) überträgt Schiller geschickt auf die des Punsches (2. Punschlied):

„Und in jede bange Brust
Gießt er ein balsamisch Hoffen.“ –

Eine deutliche Erinnerung aus c. II, 16, 21 f.[3]) sind die Worte aus dem „Siegesfest“:

„Um das Roß des Reiters schweben,
Um das Schiff die Sorgen her.“ –
„Leise nach des Liedes Klange
Füget sich der Stein zum Stein“

(Eleus. Fest, Str. 22) = ars p. 394 f.[4])

Der Ausdruck in den „Kranichen des Ibykus“ (Str. 1) „des Gottes voll“ erinnert an c. III, 25, 1 f.: Quo me, Bacche, rapis tui plenum?‘ ebenso wie „aus des Pluto finsterem Haus“ (Hero und Leander) an c. I, 4, 17: ‚domus exilis Plutonia‘, „Aus dem Felsen geschwätzig schnell Sprudelt hervor ein kristallener Quell“ (Bürgschaft) an c. III, 13, 15 f.: ‚unde loquaces lymphae desiliunt tuae‘; „Und sieh, ihm fehlt kein teures Haupt“ (Lied von der Glocke)

---

[1]) hac arte Pollux et vagus Hercules / enisus arcis attigit igneas. [2]) tu spem reducis mentibus anxiis. [3]) scandit aeratas vitiosa navis / cura, nec turmas equitum relinquit. Vgl. Goethe (Vier Jahreszeiten (Sommer) 24: „Sorge, sie steiget mit dir zu Roß, sie steiget zu Schiffe.“ (Vgl. Boileau, ep. V, v. 41 ss.; Ariosto, Orl. fur. canto 28, 87 ff.) [4]) dictus et Amphion ... saxa movere sono testudinis.

= c. I, 24, 2: modus Tam cari capitis. – Aus c. III, 9 (v. 22),[1]) dessen Imitation wir oben bemerkt, ist entnommen:

„Jetzt, da die Wissenschaft ins Kleine sich gezogen,
Und leicht wie Kork in Almanachen schwimmt" –

(In das Folio-Stammbuch eines Kunstfreundes).

Ebenso häufig wie in den lyrisch-epischen Gedichten begegnen wir horazischen Anklängen in Schillers dramatischen Werken.

So erinnern in den „Räubern" (IV, 4) an c. I, 22, 17ff.[2]) Amalias Worte: „Er wandelt durch ungebahnte sandige Wüsten – Amalias Liebe macht den brennenden Sand unter ihm grünen ... – Der Mittag sengt sein entblößtes Haupt, nordischer Schnee schrumpft seine Sohlen zusammen, stürmischer Hagel regnet um seine Schläfe, und Amalias Liebe wiegt ihn in Stürmen ein."

In die Räuberromantik übersetzt ist die horazische Mahnung (c. II, 16, 25ff.):[3])

„Heut laden wir bei Pfaffen uns ein,
Bei masten Pächtern morgen;
Was drüber ist, da lassen wir fein
Den lieben Herrgott sorgen." (Räuber IV, 5.)

„Ein schreckenloser Hüter meiner Tugend" im „Don Karlos" (I, 9) läßt an den horazischen Vers (ep. I, 17): virtutis verae custos rigidusque satelles denken.

In der „Jungfrau von Orleans" treffen wir neben den vielen biblischen und homerischen Erinnerungen auch auf zwei horazische. So (II, 7 = c. I, 3, 21ff.):[4])

„Nicht...
Zurücke messen werdet ihr das heil'ge Meer,
Das Gott zur Länderscheide zwischen euch und uns
Gesetzt, und das ihr frevelnd überschritten habt." —

Und (Prol. 3 = c. III, 4, 69):[5]) „Diesem Talbot, den himmel-

---

[1]) tu levior cortice –; vgl. Rückert (Weisheit des Brahminen I, Str. 145): „Mancher, der da nun so hoch die Saiten stimmt, Weil er so leicht wie Kork auf Beifallswogen schwimmt." [2]) pone me pigris ubi nulla campis Arbor aestiva recreatur aura, Quod latus mundi nebulae malusque Juppiter urguet, pone sub curru nimium propinqui Solis, in terra domibus negata: ... Lalagen amabo ... [3]) laetus in praesens animus quod ultra est Oderit curare ... [4]) nequicquam deus abscidit Prudens Oceano dissociabili Terras, si tamen impiae Non tangenda rates transiliunt vada. [5]) testis mearum centimanus Gyas Sententiarum ...

stürmend hunderthändigen," ein Ausdruck, der auch in „Semele" (I) verwertet ist: „Typheus hundertarmiger Grimm."

In der „Braut von Messina", dem antikisierenden Drama κατ' ἐξοχήν, begegnen wir folgenden Anklängen an Horaz:

Der erste Chor spricht zu Don Manuel:

„Dich reizt nicht mehr der Jagden muntre Lust,
Der Rosse Wettlauf und des Falken Sieg.
Aus der Gefährten Aug' verschwindest du." (= c. I, 8, 3ff.)[1])

Ebenda deckt sich der bildliche Ausdruck:

„Flechte sich Kränze, wem die
Locken noch jugendlich grünen"

mit einem horazischen (I, 9, 17).[2])

„Schön ist des Mondes
Mildere Klarheit
Unter der Sterne blitzendem Glanz;
Schön ist der Mutter
Liebliche Hoheit
Zwischen der Söhne feuriger Kraft (I, 3)

deckt sich völlig mit dem prächtigen Vergleich des Römers (I, 12, 47ff).[3]) – Das horazische: Nil mortalibus arduumst (c. I, 3, 37) wird bei Schiller (Piccolomini IV, 4) zu:

„Nichts ist zu hoch, wonach der Starke nicht
Befugnis hat, die Leiter anzusetzen."

Der horazische Ausdruck (I, 4, 15): vitae brevis summa ist verwertet in Wallensteins Tod (I, 7): „Der Augenblick ist da, wo du die Summe der großen Lebensrechnung ziehen sollst."[4])

Wenn ferner Seni (Piccol. II, 6) sagt:

„Da tut es not . . .
Die rechte Sternenstunde auszulesen,
Des Himmels Häuser forschend zu durchspüren,"

[1]) Cur apricum Oderit campum, patiens pulveris atque solis. Cur neque militaris Inter aequales equitat, Gallica nec lupatis Temperat ora frenis? etc. [2]) donec virenti canities abest. – Ebenso sagt Grillparzer (III, 206): „Ew'ge Jugend grünt mir ums Haupt." [3]) micat inter omnes Julium sidus velut inter ignes Luna minores. – Vgl. Petrarca (Sonett 163):

‚Col suo bel viso sol dell' altre fare
Quel che fa'l di delle minori stelle'

und Du Bellay (I, 222):

[De Henry II] lustre
Ard tout l'obscur de ce beau siecle ici,
Comme la Lune aux etoilles eclaire
Par le serain de quelque nuict bien claire.

[4]) Vgl. Goethe (W. Meister VII, 6): „Die Summe meines ganzen Daseins."

so erinnern wir uns des Archytas (II, 28, 5), von dem Horaz meint: ‚nec quidquam tibi prodest Aetherias domos temptasse...“

„Du priesest mir den goldnen Mittelweg“ (Wallensteins Tod III, 5) = c. II, 10, 5: „auream quisquis mediocritatem Diligit...“

Wenn ferner Wallenstein (Wallensteins Tod V, 5) die vielangeführten Worte spricht: „Ich denke einen langen Schlaf zu tun,“ so gedenken wir der Stelle des Horaz (III, 11, 37), wo eine der Danaiden ihren Geliebten mahnt: „surge, ne longus tibi somnus unde non times detur.“

In unauffälliger Weise ist schließlich ein geflügeltes Wort des Horaz (I, 11, 7: dum loquimur fugerit invida aetas) im Tell (I, 1) verwoben: „Indem wir sprechen, Gott! verrinnt die Zeit.“

Damit hätten wir „die Jagd nach horazischen Reminiszenzen“ beendet. Auffällig ist, daß Schiller die Episteln und Satiren des Horaz fast nicht benützt, sondern meist nur die Oden herangezogen sind, während Goethe hauptsächlich jene bevorzugt. Wir haben oben gesehen, daß diese Stellungnahme der beiden Dichter einer grundsätzlich entgegengesetzten Dichtungsart entspricht.

Was auch bei den übrigen Quellenuntersuchungen zu Schiller zutage tritt, hat sich auch bei dieser Erörterung bestätigt: Schiller benützt die Schätze des Altertums vollbewußt um seinen Stil und seinen Geschmack zu bilden und zu läutern; aber er nimmt diese nicht wie so viele Dichter seit Opitz und Gottsched herüber, um die eigene Gedankenarmut zu verbrämen, sondern verarbeitet sie in sich und fördert sie umgeschmolzen und in neue Formen gegossen, in prächtiger Fassung zutage, so daß der ursprünglichen Bestandteile nur der literarische Analytiker gewahr wird.[1])

[1]) Einen neuen Beitrag zur Geschichte von Horaz' Fortwirken und Fortleben hat Eduard Stemplinger soeben selbst geliefert in seiner oberbayerischen Dialektdichtung „Horaz in der Lederhosen“ (München, J. Lindauersche Buchhandlung, Schöpping 1905, 55 S., 8°). Stemplinger wählte 23 Oden und die 2. Epode aus, um deren Gedanken oder Stimmung gleichsam zum Leitmotiv eines mundartlichen Bauerngedichtes zu machen. So wurde z. B. II, 15 (Ille et nefasto te posuit die) zu den Strofen „Der Teuxelsbaum“, III, 21 (Onata mecum) zu „In den Wurzenhütt'n. Die eigenartige Umdichtung dürfte für den klassischen Philologen wie für die Freunde von Kobells und Stielers oberbayerischen Dichtungen besonderes Interesse haben. (Anm. d. Red.)

Vergleichendes zu Schiller.

Von

Richard Maria Werner (Lemberg).

---

1. Schiller und Gryphius.

In der weitausgedehnten Literatur über Schillers Werke wurde meines Wissens die Frage noch nicht behandelt, ob sich Kenntnis der älteren Entwickelungsreihe, wie sie das 17. Jahrhundert darstellt, irgendwie annehmen lasse. So viel ich sehe, wurde das Nachleben z. B. der Schlesier aus der Barockzeit überhaupt noch nicht zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht und doch führte mich gerade Schiller zu der Annahme, daß er mit einem oder dem andern Werke dieser Schriftsteller bekannt gewesen sei, während wir bei Goethe wenigstens Kenntnis einzelner Romane des 17. Jahrhunderts, wie der „Asiatischen Banise“ (Dichtung und Wahrheit, II, 294, Hempel) oder des Buchholtzischen „Hercules und Valissa“ (Bekenntnisse einer schönen Seele, XVII, 340 f.), auch der Schriften des Andreas Gryphius (XVII, 523) sicher nachweisen können. Ich gebe natürlich nichts auf eine Ähnlichkeit wie zwischen dem Verse aus dem „Lied von der Glocke“

„Und äschert Städt' und Länder ein“

mit dem Worte von Lohensteins Arminius (S. 1032a) über die Liebe: „Sie äschert Städte und Königreiche ein,“ dem bei Opitz (vgl. Deutsches Wörterbuch III, 146) „wir äschern ganze Stätt und ihre Kirchen ein“ parallel geht; solche Übereinstimmungen beruhen höchst wahrscheinlich auf einem Zufall. Aber wir können unmöglich mehr ein solches Spiel des Zufalls annehmen, wenn wir uns bei Schillers „Maria Stuart“ der „Katharina von Georgien“ erinnern, die einstens der hochangesehene Andreas Gryphius zur Heldin eines Dramas machte.

In beiden Stücken bildet eine gefangene Königin den Mittelpunkt, an deren Befreiung gearbeitet wird; das kann allerdings gewisse Motive unabhängig voneinander zur Folge haben, es fragt sich nur, ob so viele, wie sie Gryphius und Schiller gemeinsam sind. Wie Mortimer mit einem Briefe aus Frankreich kommt, so bringen bei Gryphius die beiden „Gesandten von Georgien", Demetrius und Procopius, der Königin Katharina einen Brief von den Ihren. Wie bei Schiller der französische Gesandte für die Gefangene zu wirken bemüht ist, so bei Gryphius der russische Gesandte. Wie dort zuerst Aubespine und Bellièvre ihre Befriedigung über die in Aussicht gestellte Verlobung zwischen Elisabet und dem Herzog von Anjou aussprechen, so drückt hier der russische Gesandte zuerst seine Befriedigung über einen Bund zwischen Rußland und Persien aus. Wie Elisabet nicht weiß, ob sie das Todesurteil über Maria unterschreiben oder Gnade üben solle, so schwankt Chach Abbas, der Katharina gefangen hält: er möchte sie freilassen und doch festhalten. Gleichwie Elisabet mit doppelsinnigem Befehl dem Sekretär Davison, übergibt Chach Abbas mit zweideutigen Worten den Todesbefehl seinem „Geheimesten" Imanculi, und wie dann später Elisabet die Schuld auf Davison schiebt, so auch Chach Abbas auf Imanculi, den er ebenso verurteilt, wie die englische Königin ihren Staatssekretär. Beiden Gegenspielern nützt aber diese Verstellung gar nichts, von Abbas fallen die Seinen ab wie von Elisabet die Ihren. Alle Bemühungen helfen nicht, Maria Stuart wird zum Tode geführt, wie Katharina von Georgien, beide Königinnen – und darauf kommen wir gleich zurück – nehmen in einer ähnlich gebauten Szene Abschied, Maria Stuart von ihrer getreuen Kennedy, der bei Gryphius Salome gleicht, und ihren Kammerfrauen, Katharina von Georgien von ihrem „Frauenzimmer". Und wie Leicester in seinem Monolog die Hinrichtung verfolgt, so berichtet, nur viel schrecklicher, blutreicher, Serena die Hinrichtung Katharinas.

Der Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken sind so viele, daß man bei Schiller Kenntnis der „Katharina von Georgien" voraussetzen möchte, ja daß die Übereinstimmung jedem sofort auffält. Als ich das letzte Mal in meinen Vorlesungen die „Katharina von Georgien" besprach und dann meine Hörer und Hörerinnen fragte, woran sie erinnert würden, da riefen sie wie aus einem

Munde: an „Maria Stuart". Freilich zeigen sich nun die bedeutsamsten Unterschiede und es ließen sich, lehrreich genug, die beiden Dramen als Typen zweier Entwicklungsfasen in der deutschen Literatur miteinander vergleichen, was ich mir aber auf eine spätere Gelegenheit versparen möchte.

Ich will hier nur einer Einzelheit gedenken, die besonders auffallend ist und den Zufall nun wohl ausschließt: das ist Katharinas Abschied von ihren Frauen, die sie auch nicht alle auf dem letzten Gange begleiten dürfen. Sie sagt zu ihnen nach einem Lebewohl:

> Cassandra nimm den Ring! Ihr, diese Perlen-Schnüre!
> Den Demant Salome, Serena die Saphire!
> Nehmt an zu guter Nacht die Steine von dem Haar,
> Die Ketten und was noch von Schmuck uns übrig war,
> Und denkt an unsern Tod! Hiermit bleibt Gott befohlen!

Dieses Motiv scheint schon auf die Dramatiker des 17. Jahrhunderts großen Eindruck gemacht zu haben, denn es begegnet uns sowohl bei Lohenstein (Sophonisbe, Kleopatra) als bei Johann Christian Hallmann (Mariamne, vgl. Zeitschrift für die österr. Gymnasien, 1899, S. 687). Auch auf Schiller könnte sie nachhaltig gewirkt haben, denn schon in „Kabale und Liebe" (IV 9, S. 472) verteilt Lady Milford ebenso wie Katharina das unter ihre Dienerschaft, was ihr noch geblieben ist, da sie sich von ihnen vor ihrer Abreise verabschiedet. Auch Maria Stuart wendet sich ähnlich vor dem Gange zur Hinrichtung „zu den Fräulein" und schenkt ihnen, was sie noch hat (V 6, S. 557). Es darf freilich nicht verschwiegen werden, daß wir bei der „Maria Stuart" diese Ähnlichkeit mit der „Katharina von Georgien" dem Zufall zuschreiben könnten, denn Stellen aus Brantôme und Cambden, die Düntzer in seinen Erläuterungen (2. Aufl. S. 214) anführt, zeigen, daß dieser Zug schon in den geschichtlichen Quellen vorgebildet war; aber können wir sie auch bei „Kabale und Liebe" bereits wirksam annehmen? und greift nicht so vieles ineinander, daß wir Kenntnis des Gryphischen Trauerspiels bei Schiller voraussetzen dürfen?

In der „Maria Stuart" von C. H. Spieß (Deutsche Schaubühne, 4. Band. Augsburg 1790. S. 365 f.) begegnen wir derselben Szene (V 4); es drängen sich „die Bedienten" herein, Maria ruft sie zu sich, da knien sie weinend um die Königin. „Ich dank euch für alle die Dienste, die ihr mir erzeigt, und für alle Treue, die ihr

mir noch in meinem Tod erweist. Ich wollte euch gern belohnen, aber alle meine Sachen und Kostbarkeiten sind mir unter dem Vorwande alles zu durchsuchen, weggenommen worden. Hier übergebe ich euch also mein Testament, ich habe jeden darinnen, so viel mir möglich war, bedacht. Ich werde vor meinem Tode durch den Kanzler die Königinn bitten lassen, daß sie euch alles ungehindert ausfolgen läßt. Ich bin versichert, sie wird mir diese Bitte nicht abschlagen. Nun geht, und wenn euch nicht erlaubt ist, eure Königinn zum Tode zu begleiten, so betet unterdessen für sie, daß sie den Kampf ausringe und glücklich sterben möge. Lebt wohl, meine Kinder, lebt wohl!«

2. Maria Stuarts Abschied von Leicester.

Es wurde von vielen Beurteilern der Schillerischen »Maria Stuart« bemerkt, Maria nehme den Tod als Sühne für ihr Verhalten gegen Darnley hin und erhebe sich in der Beichtszene zur sittlichen Läuterung. Das hat aber mit der eigentlichen Handlung des Stücks nichts zu schaffen. Die Katastrophe wirkt darum auch nicht tragisch, so rührend sie ist. Am schärfsten hat dies Hebbel einmal ausgesprochen (Tagebücher III, Nr. 3394): »daß selbst ein Mann wie Schiller auf feuchte Schnupftücher speculirte, ist entsetzlich. Und was thut er anders im fünften Act!«

Schiller tut noch mehr, wenn wir auch nur die erste Hälfte des letzten Aktes ins Auge fassen, die Hebbel allein im Sinne haben konnte, da er über eine Vorstellung im Burgtheater urteilt. Schiller machte den Versuch, die Katastrophe mit dem Verlaufe des Spiels zu verknüpfen, freilich nur in den Geständnissen, die Maria während ihrer Beichte ablegt. Melvil fragt nach ihren Sünden seit der letzten Beichte (V. 3674ff.), da gesteht Maria zunächst:

> Von neid'schem Hasse war mein Herz erfüllt,
> Und Rachgedanken tobten in dem Busen.
> Vergebung hofft' ich Sünderin von Gott
> Und konnte nicht der Gegnerin vergeben.

Ihr Haß gegen Elisabet blieb aber nicht passiv, sondern trieb zum Handeln; nicht zum Mordversuch allerdings, um dessentwillen die irdischen Richter das Todesurteil fällten, wohl aber zu schwerer persönlicher Beleidigung. Und dieses Resultat des Hasses hat ihren Tod beschleunigt, ja, wenn wir uns ganz genau an das Drama

halten, eigentlich erst herbeigeführt. Damit hat Schiller also Handlung und Katastrophe nach der einen Seite verknüpft.

Marias Herz klagt sie aber auch einer zweiten Sünde an:

Ach, nicht durch Haß allein, durch sünd'ge Liebe
Noch mehr hab' ich das höchste Gut beleidigt.
Das eitle Herz ward zu dem Mann gezogen,
Der treulos mich verlassen und betrogen!

Die Liebe zu Leicester ist aber der Angelpunkt des Dramas. Maria sucht den Liebhaber ihrer Feindin für sich zu gewinnen, sie entreißt der Gegnerin den Geliebten und das veranlaßt nach Elisabets eigenen Worten die Unterschrift des Todesurteils. Auch um dieser „Sünde" willen weiß sich Maria schuldig, sie hat sich aber nur schwer vom eitlen Abgott zu Gott gewendet:

Es war der schwerste Kampf, den ich bestand,
Zerrissen ist das letzte ird'sche Band.

Durch diese beiden Sünden verknüpft Schiller den Tod Marias mit der Handlung, die dritte Sünde, die „frühe Blutschuld" ist „längst gebeichtet", ist so abgebüßt, daß der Priester Melvil mit keinem Wort auf sie zurückkommt. Maria ist von ihrer Unschuld an dem ihr vorgeworfenen Verbrechen überzeugt.

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.

Dies gesteht Melvil bis zu einem gewissen Grade zu, indem er ihr zuruft:

So gehe hin, und sterbend büße sie!

Aber er fügt hinzu:

Sink' ein ergebnes Opfer am Altare,
Blut kann versöhnen, was das Blut verbrach,
Du fehltest nur aus weiblichen Gebrechen,
Dem sel'gen Geiste folgen nicht die Schwächen
Der Sterblichkeit in die Verklärung nach.

Damit spielt Melvil nicht auf den Spruch der Bibel an (1. Mos. 9,6): „Wer Menschenblut vergießet, deß Blut soll auch durch Menschen vergossen werden," sondern denkt an die Sünden ihres Blutes, ihres leidenschaftlichen Naturells: an ihren Haß und an ihre sündige Liebe zu Leicester. Das sind ihre „weiblichen Gebrechen", ein Ausdruck, der auf die Blutschuld nicht einmal von der Amme (V. 362), geschweige denn von einem geweihten Priester angewendet werden konnte.

Schiller hat, dies ergibt sich aus einer Analyse der Beichte, so gut als möglich die Katastrophe mit der vorausgegangenen Handlung zu verbinden gesucht, es gelang aber nur zu einem Teil, weil die Verknüpfung keine notwendige, sondern nur eine nach Tunlichkeit scheinbare ist. Darum vermag man auch nicht zu sagen, daß der fünfte Akt für Maria tragisch wirke; wohl aber entspricht die Szene als solche den Anforderungen, die Schiller selbst an das Tragische stellte. Wenn wir seine Abhandlung über das Pathetische vergleichen, dann gewinnen wir auch Aufschluß über das letzte Zusammentreffen mit Leicester, das Bellermann (Schillers Dramen, II, 223ff.) meiner Ansicht nach nicht scharf genug in seiner Bedeutung erfaßte.

Am energischesten hat, so weit ich die Literatur über Schillers „Maria Stuart“ kenne, Chr. Jeep (Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik, XCVIII, 1—21) den Vorwurf gegen „Marias Abschied von Leicester“ erhoben, daß er „erstens dem Charakter der Heldin nicht nur nicht entspreche, sondern ihn herabsetze und zum Teil aufhebe, daß damit zweitens einer der Hauptvorzüge des Gedichts, nämlich das Walten der göttlichen Gerechtigkeit, die sich sonst so erschütternd vollzieht, hier getrübt und durch beides der sittlich-religiöse Charakter des Stücks beeinträchtigt werde.“ Mit einleuchtender Berufung auf Schillers Abhandlung über „Anmut und Würde“ sucht er den Charakter der Maria zu verstehen, um dann die Worte zu Leicester so scharf zu verurteilen. Wir können aber durch Zitate aus der Abhandlung über das Pathetische Schiller selbst gegen Jeep ins Treffen führen und dadurch wird die Frage ein anderes Gesicht erhalten. Jeep meint, Maria hätte freilich nicht schweigend an Leicester vorübergehen können, doch hätte sie ihm nur kurz ein verzeihendes Wort zurufen sollen. Wenn Maaß (in derselben Zeitschrift, XCVIII, 213—218) erwidert, er stimme der Ansicht Jeeps im ganzen zu, glaube jedoch, daß Leicester den Wert von Marias Liebe einsehen müßte, so trifft er, wie Jeep (ebenda XCVIII, 410—415) richtig bemerkt, nicht den Kern der Frage. Sobald die Worte Marias Charakter zerstören, sind sie durch keinen dramatischen Nebenzweck zu rechtfertigen; daß sie aber nicht gegen die übrige Zeichnung von Marias Charakter verstoßen, sondern im Gegenteil nötig sind, um sie zu vollenden, läßt sich durch den Hinweis auf die Abhandlung über das Pathetische erweisen.

Darnach muß sich der tragische Held erst als empfindendes Wesen bei uns legitimiert haben, ehe wir ihm als Vernunftswesen huldigen, und an seine Seelenstärke glauben (X, 151); wir müssen sehen, daß der tragische Held der Gewalt der Gefühle Widerstand leistet, nicht etwa aus Unempfindlichkeit, sondern infolge seiner sittlichen Kraft. Schiller sucht den Vorzug der griechischen Dramatiker vor den französischen in dieser Hinsicht darin, daß jene ihre Helden für alle Leiden der Menschheit so gut empfindlich machen als andere, daß sie sie das Leiden stark und innig fühlen und doch nicht davon überwältigt[1]) werden lassen (X, 152). Die „übersinnliche Widerstehungskraft" wird „durch Beherrschung oder, allgemeiner, durch Bekämpfung des Affekts" kenntlich. „Gegen das Objekt, das ihn leiden macht, kann sich der Mensch mit Hülfe seines Verstandes und seiner Muskelkräfte wahren; gegen das Leiden selbst hat er keine andere Waffen als Ideen der Vernunft" (X, 157). Trotzdem kann der Dichter „die übersinnliche Kraft im Menschen, sein moralisches Selbst, im Affekt zur Darstellung" bringen, „dadurch nämlich, daß alle bloß der Natur gehorchenden Teile," über welche der Wille entweder gar niemals oder wenigstens unter gewissen Umständen nicht disponieren kann, die Gegenwart des Leidens verraten — diejenigen Teile aber, welche der blinden Gewalt des Instinkts entzogen sind, und dem Naturgesetz nicht notwendig gehorchen, keine oder nur eine geringe Spur dieses Leidens zeigen, also in einem gewissen Grade frei erscheinen. Je stärker sich dort das Leiden äußert, desto „glorreicher offenbart sich die moralische Selbständigkeit des Menschen," wenn er trotzdem hier seine Macht behauptet. Unsere Vernunft beurteilt die Unterwerfung unter den Imperativ als eine Pflicht, das Höchste ist Billigung bei der moralischen Betrachtung; unsere Fantasie dagegen sieht auf das Vermögen des Willens und gewinnt eine positive Lust, wenn sie von der Befriedigung ihres Bedürfnisses überrascht wird und sich des freien Willens erfreut. Dies ist die ästhetische Beurteilung.

Maria Stuart hat gebeichtet und kommuniziert, sie fühlt sich stark genug, um jede Regung der Bitterkeit, des Hasses zu besiegen.

---

[1]) Man hätte dieser Stelle bei der Kritik von Kleists „Prinzen von Homburg" und seiner Todesfurcht gedenken sollen, was aber bisher noch nicht geschehen ist.

Ich fürchte keinen Rückfall. Meinen Haß
Und meine Liebe hab' ich Gott geopfert.

Sie zeigt in der Szene mit Burleigh und Paulet, daß sie ihren Haß wirklich geopfert habe; sie verrät ihre „Fassung des Gemüts“ (X, 150), da ihre Frauen sie weinend umringen und der Sherif erscheint. Dann tritt sie den letzten Weg an.

Nun hab' ich nichts mehr
Auf dieser Welt.

Sie küßt das Kruzifix und empfiehlt sich der Gnade des Erlösers. Darauf folgt aber die szenische Weisung: „Sie wendet sich zu gehen, in diesem Augenblick begegnet ihr Auge dem Grafen Leicester, der bei ihrem Aufbruch unwillkürlich aufgefahren, und nach ihr hingesehen. – Bei diesem Anblick zittert Maria, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken, da ergreift sie Graf Leicester, und empfängt sie in seinen Armen. Sie sieht ihn eine Zeitlang ernst und schweigend an, er kann ihren Blick nicht aushalten, endlich spricht sie.“ Hier verwertet Schiller ganz deutlich jene „Erscheinungen“, die im Zustande des Affekts an einem Menschen zutage treten, ohne daß „sein Wille sie beherrschen oder überhaupt die selbständige Kraft in ihm unmittelbaren Einfluß darauf haben konnte“. Dazu rechnet Schiller die Werkzeuge des Blutumlaufs, das Atemholen, und die ganze Oberfläche der Haut, unwillkürliche (wir würden sagen Reflex-) Bewegungen, Laute und Worte. In ihnen kann sich die Größe des Leidens zeigen, und das hat Schiller hier in der „Maria Stuart“ getan. Wenn jetzt ihr Wille den Sieg erringt, nachdem wir die Größe des Leidens gesehen haben, dann können wir uns ihrer Freiheit erfreuen und erfahren die erhebende Wirkung des Tragischen.

Maria beginnt zu sprechen, bitter, im Tone des Vorwurfs:

Ihr haltet Wort, Graf Lester – Ihr verspracht
Mir euren Arm, aus diesem Kerker mich
Zu führen, und ihr leihet mir ihn jetzt!

Leicester „steht wie vernichtet da“. Dann aber fährt sie „mit sanfter Stimme“ fort, nicht anklagend, sondern überwindend, nicht leidend, sondern ihren Affekt beherrschend. Das hat Fielitz, das hat Bellermann gefühlt, dieser aber stößt sich mit Heinrich Schmidt (Erinnerungen eines weimarischen Veteranen) an den Versen:

Ihr durftet werben um zwei Königinnen,
Ein zärtlich liebend Herz habt ihr verschmäht,
Verraten, um ein stolzes zu gewinnen,
Kniet zu den Füßen der Elisabet!

Durch sie bekäme der letzte Wunsch Marias:

Mög' euer Lohn nicht eure Strafe werden!

eine veränderte Stimmung. Das erscheint mir nicht richtig. Wir erfahren nur noch einmal, wie groß das Opfer ist, das Maria bringt, wenn sie sich ihrer Pflicht, dem Verzeihen, unterwirft und ihr „Lebt wohl!" wiederholt. Den Haß zu opfern fiel ihr nicht schwer, die Liebe Gott darzubringen, das ist für sie der „schwerste Kampf", doch auch ihn besteht sie, jetzt hat sie „nichts mehr auf Erden" zu vollbringen.

Schmidt erzählt an der von Bellermann angeführten Stelle, Schiller habe auf die Bedenken, die ihm Schmidt nach der ersten Aufführung gegen diesen „Rückfall" Marias äußerte, erwidert, ihm habe die geschichtliche Maria vorschweben müssen, in deren Charakter dieser Rückfall begründet sei. Mich bedünkt es höchst unwahrscheinlich, daß Schiller einen solchen Grund angeführt hätte, in der Abhandlung über das Pathetische war ja von ihm ausdrücklich hervorgehoben worden: „Es ist die poetische, nicht die historische Wahrheit, auf welche alle ästhetische Wirkung sich gründet. Die poetische Wahrheit besteht aber nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache" (X, 174). Wie hätte Schiller diesem von ihm noch weiter ausgeführten Grundgedanken so ganz entgegen sich auf die historische Wahrheit für einen so winzigen Zug berufen sollen, der überdies prächtig dazu taugte, Marias „Empfindlichkeit" und die Größe ihres Opfers darzustellen.

3. „Die Jungfrau von Orleans" und Voltaires „Pucelle".

Wenn Schiller zu Beginn seines Stücks, nachdem Dunois sich entschlossen hat, den untätig tändelnden König zu verlassen, das Liebesspiel Karls exponiert, wodurch die Handlung etwas sinkt, so ward er dazu vielleicht unwillkürlich durch Voltaire bestimmt, der mit derselben Situation sein unglaublich banales und rohes Epos „La Pucelle" beginnt. Uns kommt dieses Werk, das freilich soeben der Erneuerung einer vergessenen deutschen Übersetzung gewürdigt wurde (ich habe

sie noch nicht gesehen), geradezu unerträglich vor, wir wissen aber, wie sehr es im 18. Jahrhundert dem Publikum vertraut war. Auch auf Schiller scheint es gewirkt zu haben; auf einige der charakteristischsten Ähnlichkeiten möchte ich aufmerksam machen, weil sie beweisen dürften, daß Schiller bei seiner Arbeit, ohne es zu wissen, unter dem Einflusse dieses französischen Machwerkes stand. Wie Johanna bei Schiller durch die Jungfrau Maria, so wird sie bei Voltaire durch den hl. Dénis zur Retterin bestimmt, und dieser Schutzpatron Frankreichs greift wiederholt, oft genug parodistisch, in die Handlung ein. Dem Helm bei Schiller entspricht bei Voltaire die Rüstung, die plötzlich über dem Altare für Johanna erscheint. Wie Raimond schon vor ihrer heroischen Zeit Johanna liebt, so bei Voltaire der Franziskaner Grisbourdon. Später dann verliebt sich Dunois in sie und der Engländer Chandons. Die Hölle versucht – freilich in abscheulicher, ekelhafter Karikatur – die Jungfrau. Eine Ähnlichkeit mit der Montgomeryszene bietet der sechste Gesang, wo „le chétif muletier“ sich zitternd zu Johannas Füßen wirft, weil er um sein Leben bangt, und sie anfleht: „O pucelle! ô ma mie, dans l'écurie autre fois tant servie! Quelle furie! épargne au moins ma vie; Que les honneurs ne changent point des mœurs! Tu vois mes pleurs, ah, Jeanne! je me meurs!“ Der Zweifel an Johanna bezieht sich bei Voltaire auf ihre „pucelage“, die aber durch den Doyen beglaubigt wird, sie erhält „un brevet de pucelle“. Im zweiten Gesang findet sich die Stelle: „Dénis a fait déployer l'oriflamme“, wozu Voltaire in einer kurzen Anmerkung bemerkt: „Étendard apporté par un ange dans l'abbaye de Saint Dénis, lequel était autrefois entre les mains des comtes des Vexin.“

Wir erinnern uns an das Verhalten des Herzogs von Weimar gegenüber dem Drama Schillers; er behauptete, daß viele Personen das Voltairesche Poem fast auswendig wüßten. Wenn er den Stoff der Jungfrau „äußerst skabrös“ nannte, so zitierte er nur die Vorrede Voltaires, wo es von dem Stoffe der Pucelle heißt: „un sujet si scabreux.“

4. Eine Nachwirkung Schillers.

Willibald Alexis (W. Häring) läßt in seinem Roman „Der Wärwolf“, einer Fortsetzung der „Hosen des Herrn von Bredow“

(Berlin 1871, II[3], S. 125) den Kurfürsten Joachim von Brandenburg zu dem Bischof Mathias sagen:

„Zur Lüge ist zwischen uns keine Zeit, Mathias von Jagow; laß uns die wenigen Augenblicke nutzen. Ich sah dich selten. Du suchtest mich nicht auf. Das ist das Loos der Fürsten; das Gesindel läuft ihnen von selbst zu, die aufrichtigen Männer wollen aufgesucht sein. Wie kann das ein Fürst? Es wäre ihre Pflicht."

„Meines Herrn Gunst verdanke ich mein Bisthum. Ich übte meine Pflicht, wie ich's verstand."

„Und warst zu stolz zu mir zu kommen."

„Du willst Wahrheit, Herr; ich wäre nicht zu stolz gewesen, wenn ich gewußt, daß ich dir dienen können, wenn ich gewußt, daß was ich denke —"

„Mir gefiele! — Es gefällt mir nicht. Du hegst die Neuerer. Ich habe dich nicht angeklagt, ich ließ dich walten, weil ich dich kannte."

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß dem Romancier dabei die Szene (III 10) zwischen König Philipp und Marquis Posa in Schillers „Don Karlos" vorschwebte.

Schillers Dramentechnik
in seinen Jugendwerken[1]
im Vergleich mit der Dramentechnik Shakespeares.

Eine Gabe zur ersten Jahrhundertfeier von Schillers Tod

am 9. Mai 1905.

Von

Walter Bormann.

I.

Technik! Kaum ein Wort hat dem Bürger des zwanzigsten Jahrhunderts so stolzen Klang. Das Beste, was dem Erdensohne erreichbar, besagt es ihm: seine Aneignung der Natur, indem er ihre geheimsten Kräfte sowohl aufnehmend ergründet als auch tätig beherrscht. Immer mehr bezeichnet es ihm das Reich, welches das Walten sämtlicher Gottheiten umfaßt. Nicht bloß Mulciber mit den gebändigten Zyklopen, nicht der erfinderische Hermes bloß soll in ihm herrschen, auch den hochwandelnden Phöbus im Gefolge seiner Musen möchte man einzig technischen Errungenschaften zugetan und alles Kunstschaffen von Gesetzen der Technik abhängig wissen. Dürfen wir dieser ins Grenzenlose übergreifenden Herrschaft der Technik das Wort reden? Wohl, wenn nach ursprünglichem Wortverstande Techne und Kunst Eines sind und alles das, was die Hand mit Meistergriffen verrichtet, seherischen Geisteskräften zugerechnet wird, die jedes Fingerglied mit wunderbarlicher Erfindungskraft in ihrem Besitz haben, wenn der eine Bewegungsherd, der alle arbeitsamen Erdenfeuer zu seinem Dienste zwingt,

[1]) Verfasser bietet im Anschluß an die erste Jahrhundertfeier von Schillers Tod seine Untersuchungen über die Technik der Jugendstücke als Probe einer in Buchform in Aussicht genommenen umfassenderen Arbeit über die Dramentechnik Schillers.

im Urschoße des Geistes, wo er allein zu suchen, gefunden wird. Das „Schöngefügte“, „Schöngezimmerte“, „Schöngerundete“, „Schöngesponnene“, „Schöngeglättete“ usw. lassen beim homerischen Sänger, wo sie neben dem „Schöngewachsenen“, „Schönlockigen“, „Schönfließenden“ usw. stehen, so daß Kunst und Natur in Gleichem mit einem geheimnisvollen Zauber des Schönen umgeben sind, die Werke der Menschenhand noch als „θαῦμα ἰδέσθαι“, als „Wunder dem Anblick“ erscheinen. Stets mehr doch wird bei den Griechen unter der τέχνη die angeeignete äußere Übung, das Handwerksmäßige der schon geläufigen Erfahrung verstanden und nicht auf dem τίκτειν, der dunklen Schöpfung im Geistesgrunde, sondern auf den stammesverwandten Wörtern, dem sinnenfälligen τεκταίνεσθαι und τεύχειν liegt fortan das Gewicht. Ja, der Begriff der τέχνη schließt mehr und mehr das Gewerbsmäßige ein, was dem mit Handel und Wandel noch wenig erfahrenen Homer fern lag. Bei den Philosophen empfängt die τέχνη den Adel ihrer Bedeutung, den Begriff der aus Geistestiefen schöpfenden Kunst zurück. Äußerliche Kunstübungen, die von den innerlichsten Absichten und Gesetzen der Kunst trennbar sind, kann es niemals geben. Die kleinsten Teilchen wie die Ganzheit der Kunstgebilde durchwaltet ein und derselbe die verschiedentlichsten Ausdrucksweisen zur einheitlichen Wirkung sammelnde unerschöpfbare Geist des Schönen als des lautersten Wahren. Es ist ein schwerer Fehler, im Gebiete der freien Künste die Technik von der Ästhetik leichthin abzusondern und jede Technik, die nicht mit allen ihren Mitteln von den reinsten ästhetischen Kunstzwecken ausgeht, ist nichts als Verderbnis der Kunst; denn von der Innerlichkeit leitet die von der Kunst emanzipierte abstrakt verallgemeinerte Technik auf bequeme äußerlich blendende Effekte ab. Anstatt der für kunstvolle Betätigung der Fantasie heilsamen Schranken, die allerdings jede Kunst mit eigner freier Wahl ihrer äußeren Mittel sich auferlegt, schnürt solche veräußerlichte Technik ihr Knebel an. Je nach des Künstlers Aufgabe sind auch die Obliegenheiten der Technik eigentümlich und diese darf nicht, wie beim Handwerk, das für viele Arbeiten immer das gleiche Verfahren anwendet, die Gestaltung eines Kunstwerkes vorwegnehmen wollen, da sich bei dem Gemeinsamen und Ähnlichen der Technik in der nämlichen Kunstgattung beständig doch die Gestaltungsart bei jeglicher neuen Kunstschöpfung wandelt. Noch

mehr, als von den Künsten, die unmittelbar ihr Innerliches in Sinnenwirkungen hineinlegen, muß das von der Dichtkunst gelten, bei welcher der sinnliche Wohlklang bloß Geleit und Widerschein der unendlichen, im kleinsten verschiedenen, in die Fülle des Menschentums sich hineinversenkenden Vorstellungswelt ist, welche durch das Wortgefüge einer Dichtung, wie durch die Haut die Bildung und die Bewegungen eines Organismus, als innere Form hindurchscheint. Zumal beim Drama ist die einseitige Beobachtung der Technik längst unheilvoll geworden, da man hier, wo der Bau jedes dramatischen Gedichtes in bestimmten Gliederungen bemerkbar ist, ihre Wichtigkeit besonders betonte. Gustav Freytags „Technik des Dramas" ist ein lehrreiches Buch, doch den Zweck, dramatische Dichter zu schaffen, hat es nie erfüllt und wird es nie erfüllen. Wohl ist es dem Dramatiker nicht ohne Wert, manche allgemeinen Gesetze des Dramas, die sich bei unendlicher Mannigfaltigkeit wiederfinden, sich zu lebhaft nachhaltigem Eindruck zu bringen, der ihn unwillkürlich dann als sein Besitz auch bei der dichterischen Arbeit einigermaßen fördern mag. Allein absichtsvoll bewußtes Ausschauen nach der Technik während des Schaffens wird ihm mehr Schädigung als Vorteil bringen und die Fantasie, die ohne äußere Bevormundung sich am reichsten entfaltet, mehr irreführen als führen. Welche Kenntnis hatte denn Schiller von der Technik des Dramas, als er seine „Räuber" verfaßte? Ob er auf Exposition, Höhepunkt, Umkehr der Handlung usw. bei allen seinen Meisterwerken wohl je ein eigentliches Studium verwandte? Trotzdem bekundete er das Verständnis der ganzen dramatischen Technik mit genialer Beherrschung vom ersten bis zum letzten Werke. Welche Bedeutung immer, zumal bei umfangreicheren Schöpfungen, das Bewußtsein für den Dichter habe, so ist und bleibt der erste und letzte Springquell seiner Kraft stets das Unbewußte, das auch, wo die entfaltete Meisterschaft Beherrschung und Maß hinzufügt, ihrer Leitung sich nur so weit anvertraut, um abermals dann um so reicher hervorzuquellen. Shakespeare als Schauspieler und Bühnenleiter waren die Bedingungen seiner Szene sicher so geläufig geworden, daß er nach den Hilfsmitteln der Technik, welche die dramatische Kunst ersonnen hatte, sich von selbst richtete. Nicht aber hat er „Romeo und Julia" und „Hamlet", alle seine elementaren dramatischen Wirkungen nach den Schablonen der Technik zurechtgeschnitten.

Den unauflöslichen Zusammenhang zwischen szenischer Technik und dramatischer Kunst bei Shakespeare erörterte ich in einer besonderen Abhandlung im Shakespeare-Jahrbuche von 1901.[1]) Ich brachte da Beispiele aus „Kaufmann von Venedig", „Macbeth", „Hamlet", die man aber jedem seiner Dramen entnehmen kann. Abgesehen von den großen Momenten, die in der Komposition jeder dramatischen Handlung in freiester Verschiedenheit sich wiederholen, ist es der Parallelismus einzelner sich folgender Szenen, der beim Gleichen sowohl der äußeren Umstände wie der Seelenverfassungen anderseits das Ungleiche, bedeutsame Kontraste und wirksame Konflikte mit sich führend, die Fülle menschlichen Seelenlebens zur Vorstellung bringt und die dramatischen Wirkungen ausmacht. Ich möchte das dergestalt bewirkte seelische Leben der Kunst vergleichen mit jenen Assoziationen des menschlichen Denkvermögens, welche die Seele nur in fortwährender Aneinanderreihung ähnlicher und unähnlicher Vorstellungen mittels der Erinnerung und Erfahrung, wie Luftwellen den leichten Körper einer Feder, im schwebenden Fluge ihres Geisteslebens erhalten, da der an eine einzige Vorstellung gefesselte Geist ohne jene Assoziationen und die durch sie ermöglichte Umfassung der Welt in Weite und Breite, verlustig seiner Flugkraft, zu Boden gezogen werden müßte, wie selbst eine Feder ohne atmende Luft. Was im Seelenleben die Hemmungen der einen Vorstellung durch die andere assoziierte sind, die so erst das volllebendige Gedankenspiel ermöglichen, das sind in der dramatischen Kunst die gegensätzlichen Vorgänge, die einander verdrängen und ablösen und in diesem Zusammenspiele des Gleichen und Ungleichen, vielseitig das Menschenwesen erfassend, erst das angespannte dramatische Leben erzeugen. Dem Wissen des Hörers bleibt davon vieles verborgen, nicht also seinem Fühlen; denn auf das Gefühl, nicht auf die scharfe Unterscheidungskraft will der Dichter wirken und, da jedwedes seiner Bilder sein selbständiges sattes, rundes Farbenleben erfordert, so entziehen sich die gegenseitigen Beziehungen dieser Bilder mit der Bedeutung und auch Schärfe des innerlichen Widerspiels der bewußten Wahrnehmung oft vollkommen, während sie insgeheim und unversehens die ganze Lust am Leben des Dramas hervorrufen. Ja, fraglos werden viele Male bedeutungsvolle innerliche Gegenwirkungen, auf die ja einmal

[1]) „Shakespeares szenische Technik und dramatische Kunst" XXXVII, 181 ff.

seine Kunst angelegt ist, sogar dem Bewußtsein des Dichters unbekannt bleiben, obschon mit den hauptsächlichen Gegensätzen der dramatischen Handlung gar manches in sein Bewußtsein tritt, und wie von selbst werden sie nach dem Geheiße der ihn leitenden Komposition im Schaffen ihre Stellen einnehmen.

Den in der erwähnten Abhandlung angeführten Beispielen der Shakespeareschen Kunst möchte ich auch hier wenigstens etliche Proben hinzufügen. Und woher möchte man, um Shakespeare in Kürze zu charakterisieren, seine Beispiele lieber nehmen, als aus „Hamlet“? Adolf von Berger gab in seinen „Dramaturgischen Vorträgen“ ausgezeichnete Erläuterungen über die Szenenordnung des ersten Aufzuges von „Hamlet“, namentlich über den Wert der nächtlichen Eröffnungsszene, die für die Exposition Geringes gilt, da diese von der sogleich folgenden tageshellen Szene der Hofhaltung mit der Entlassung der Gesandten nach Norwegen ausreichend erstattet wird. Berger zeigt, daß durch die rätselvolle Erscheinung des Geistes die Spannung für jedes Wort vorbereitet wird, das in der Hofszene, vornehmlich von Claudius und Hamlet, verlautet, daß das versteckte Gebahren des Königs nun viel schärfer ans Licht tritt und daher an seiner Schuld hernach bei den Enthüllungen des Geistes in der großen Schlußszene das Publikum keinen Augenblick mehr zweifeln kann. Ebenso sei es klar, daß das tieftragisch Ahnungsvolle, das „Mediumartige“ Hamlets, mit dem er schon Greueltaten wittere, bevor er von dem Umgehen des Geistes noch erfuhr und dessen Offenbarung vernahm, von seinem Erscheinen auf der Bühne an nur wirken könne durch die mittels der Eröffnungsszene geschaffene spannungsvolle Stimmung. Kurzum, die Realität des Geistes müsse von Anbeginn dem Hörer völlig feststehen und, wenn die Meldung von seinem Umwandern durch Horatio an Hamlet gelangt und dann Hamlet dem Geiste das Ohr leiht, dürfe der gewaltige jede Faser des Prinzen bewegende Eindruck nicht verdorben werden durch Verstandesbedenken über die Wirklichkeit der Geistererscheinung. Shakespeare verfährt hier ganz entsprechend wie im „Macbeth“, wo er gleichfalls, wie ich an anderer Stelle[1]) dartat, die dichterische Fiktion der Hexen durch die Eröffnungsszene, in der diese nicht einmal anderen Menschen-

[1]) Shakespeare-Jahrbuch XXXVII, 201 ff.

augen als denen der Zuschauer erscheinen, in ihrer Realität für die Dichtung sicher stellt. Diese Einblicke Bergers in Shakespeares weise Technik will ich nun mit einigen Bemerkungen über die Einordnung der Poloniusszene in das Gefüge von Akt I vervollständigen. Mit wundervoller Witterung dessen, was der Geist ihm verkünden wird, ist Hamlet eben davongegangen, voll Gewißheit, daß „schnöde Taten“ umsonst im Schoße des Erdengrabes verdeckt werden. Unmittelbar darauf werden wir in die weltliche und weltkluge Atmosfäre des Hofmannes versetzt. Alle die Leute, die der bis zum Grund ernste und über den Schein der flüchtigen Stunde erhabene Hamlet so grimmig verachtet, die Polonius, das Gespann Güldenstern und Rosenkranz, Ossrick sind nicht etwa, wie für das Verständnis des Stückes festzuhalten ist, geradehin Schurken und Verbrecher, sie sind einer wie der andere nichts als der Mensch schlechthin bei gewöhnlich kluger oder auch, wie man sich leider oft ausdrückt, „tüchtiger“ Lebensführung, die sich in Sitte und Unsitte nach dem richtet, was als „guter Ton“ den Anschein des Wahren hat und Ansehen, Ehren und Würden verleiht. Verbrecher aus dem Innern heraus ist niemand als der König. Jene andern sind gewandte Schwimmer auf den Wellen, eine volle Fracht ihres innerlichen Selbstbesitzes mit dem Steuer festen Bewußtseins gegen Wind und Flut zum Hafen bringen wollen sie nicht. Es sind Leute, die, ohne schlecht zu sein, trotzdem im Gehorsam gegen äußere Mächte allzu leicht auf die Bahn des Schlechten verleitet und sogar zur Teilnahme an Verbrechen getrieben werden. Beispiel Laertes, den sogar ein Hamlet „gern schätzen“ möchte, der aber in seiner vom Könige gestachelten Rachbegier sich zu bübischer Verräterei gegen den Prinzen hergibt und den Anschlag des Königs noch übertrumpft. Es sind das schlimme Illustrationen zur Ethik heutiger Philosophen, welche des Menschen sittliches Handeln an die äußere Instanz von Gesellschaft und Staat verweisen, wobei sie die von Kant aufgestellte Autonomie des eigenen Gewissens, die auch die ethische Kultur des Weltganzen schließlich allein hervorbildet, für nichts achten und der Zeitrichtung gemäß auch in der wichtigsten aller Fragen das Innere, über das wir niemals doch hinfortkönnen, dem Äußeren den Platz räumen lassen. Durch den täglichen Gang in den Schienen des Hofgetriebes aber sind jene Seelen im „Hamlet“ noch mehr abgeschliffen zu geschmeidigem

Räderwerk. Die Ermahnungen und Weisheitssprüche, welche Polonius dem Sohne und der Tochter ausstreut, lauten gar nicht übel. Gleichwohl ist das gemeine Futterstreu und geht nicht über die Klugheit einer vornehmen Lebensführung hinaus. Glattes Auftreten mit Anpreisung der feinen französischen Mode, Ansichhalten mit Reden und mit Münzen, Unanfechtbarkeit der Existenz — das sind die Vordersätze, auf denen der goldene Satz sich aufbaut: „Sei dir selber treu!“ Dies Lob der Treue spricht derselbe Polonius, der nach fremdem Willen in einem Augenblick die gleiche Wolke Kamel, Wiesel, Walfisch sein läßt! Der ganze Ernst seiner Sittenlehren erhält außerdem die rechte Beleuchtung durch die spätere Szene, in der er Reinhold als Spion nach Paris schickt und dazu anstellt, mit anrüchigsten Nachreden die Wahrheit über das Treiben des Laertes zu ermitteln. Ein erbärmlich kleiner, weltklug eitler und immer dienernder, neugierig geschwätziger Mann dieser königliche Ratsherr! Auch seine Warnungen an Ophelia, so besorgt sie scheinen und wohl auch sind, zeigen Kurzsichtigkeit und niedere Sinnesart. Daß der überernste, von Seelenleid zernagte Prinz, wie wir ihn alsbald im Stücke kennen lernen, kein Mädchenverführer ist, das durfte Polonius, der ihn bis zum reifen Alter von dreißig Jahren sich hat entwickeln sehen, sattsam wissen. Er und Laertes, der ebenfalls der Schwester zusetzt, sehen das nicht, weil gewöhnliche Menschen die Ausnahmsmenschen nie begreifen. Ophelia, die unlängst vom Kind herangeblühte Jungfrau, die in mädchenhafter Scheu „nicht weiß, was sie von des Prinzen Anträgen denken soll“, kennt im Herzensgrunde Hamlets Gesinnung genau, doch ist sie keine jener ebenso von Lebensfrische wie von Reinheit des Fühlens strahlenden Frauennaturen, in deren Zeichnung Shakespeare Meister ist, sie ist überzart und gewohnt, sich unterzuordnen wie ein Kind. Wohl blitzt hie und da die Klarheit ihres Frauenblickes heraus; denn sie ist klug und durchschaut, wie sich vor und in ihrem Wahnsinn ergibt, sogar die ganze sie umgebende Fäulnis.[1]) Ich glaube, daß Goethe unbedingt nicht recht hatte, den Hauptton im Wesen Ophelias auf die Sinnlichkeit zu legen, wofür das Valentinslied in ihrem Munde, das noch andere Beziehungen hat, kein Anhaltspunkt ist. Möge in Hamlets reichangelegter Natur gewißlich

[1]) Vgl. die Anmerkungen von Nik. Delius in seiner Shakespeare-Ausgabe über die Blumensymbolik in der Wahnsinnsszene.

auch die Sinnlichkeit ihren Platz haben, er würde zu einem Mädchen, dessen hervorstehendster Zug Sinnlichkeit wäre, unmöglich eine so leidenschaftsvolle Liebe gewonnen haben und sie selbst würde des Prinzen Bedeutung nicht so erfassen, wie es in der bekannten kurzen Schmerzensklage geschieht. Ein schlichter Grund ist überdies wohl entscheidend: Shakespeare pflegt im selben Werke nie zwei Frauengestalten von der nämlichen Art, wenn sie nicht etwa die Einheit eines Schwesternpaares darstellen wie Goneril und Regan, einzuführen und, da das weichlich Sinnliche bereits Gertrud vertritt, ist Ophelia kaum von gleicher Art. Deren ausführliche Charakteristik, nachdem schon Vischer sie von voreilig falschen Auffassungen reinigte, habe ich an anderer Stelle geliefert.[1]) Von entschiedener Stellung in der Handlung durfte Hamlets Geliebte so wenig sein wie der Freund Horatio. Daß der Prinz inmitten der düsteren Geschicke allein auf sich selbst angewiesen war, das bedingte Sinn und Geist des Stückes unweigerlich. Mit eigenem Kunsttakt läßt Shakespeare uns vom Anfang bis zum Ende nur sehen, was Hamlet aus sich selber vermag. Polonius, der dessen Liebe zu seiner Tochter zuerst überklug nur als „Sprenkel für die Drosseln“ ansieht, ist bald ebenso rasch bereit, die Verdüsterung Hamlets auf nichts als auf Verliebtheit zu setzen, die ihn selbst „in seiner Jugend beinahe ganz so weit gebracht habe.“ Und es ist nun wieder ein kennzeichnendes Beispiel Shakespearescher Technik, daß, nachdem in Akt I die auf Wunderbarstes gespannte Erwartung Hamlets von den trivial klugen Reden eines Vaters zu seinen Kindern abgelöst worden ist, unmittelbar darauf ein anderer Vater über Tod und Grab hinaus dem Sohne erscheint, um das irdische Larventum an die vom Scheine befreite Geisteswelt zu weisen und unter Anrufung der ebenso strengen wie zarten Gewissensgebote jenem heilige Pflichten ins Gemüt zu pflanzen. So tiefbedeutsam geht diese Geistererscheinung auf das Innerliche, daß Berger hier sich unbegreiflich verging, indem er sie mit anderen „blutrünstigen Knalleffekten, welche notdürftig die Handlung zu einem Ganzen verbinde“, als „Wüstheit“ ausgibt!! Nur die Ge-

[1]) Vgl. „Shakespeares Ophelia und ihre Darstellung“ in „Deutsche Dramaturgie“ herausgegeben von Prof. Hermann Schreyer. I, 304 ff. (Leipzig, O. Schmidt, 1894–95).

staltung des Helden macht nach ihm das Drama zum „allerinnerlichsten“ von Shakespeares Stücken. Aber ist denn die Gestaltung dieses Helden irgendwie trennbar von Schicksalen und Umwelt? Sind die unheimlich düsteren Verbrechen der Menschheit mit dem Deckmantel der Scheinheiligkeit und Lüge, mit allen ihren entsetzlichen Folgen irgend in der Dichtkunst und zumal in der dramatischen Kunst, wie sie das Menschenwesen in gedrängten Bildern nach jeglicher Richtung erschöpfen soll, sind sie in diesem Hamletdrama, wie es Edelstes und Gemeinstes des Menschen in Widerstreit bringt, zu entbehren? Alles ist hier für innerliche Zwecke da, äußerliche Effekte darin spüren kann nur ein Barbar. Nicht etwa Verfeinerung, sondern Verweichlichung unserer Zeit ist es, wenn wir nur gewöhnliche Familien- und Salongeschichten, welche die Federkraft der Menschenseele im Guten und im Schlimmen in Wolle und Seide verkehren, genießen wollen.

Jenes bezeichnete Widerspiel weit geschiedener Unähnlichkeiten beim Ähnlichen ist also hier wiederum die Art des Gegensatzes, mit der Shakespeares Technik so oft ihre besten Wirkungen vollbringt. Unwillkürlich werden wir von ihr beeindruckt, ohne daß wir sie uns herausrechnen und Grenzen der ineinanderwogenden Farbentönungen abmessen. So erblickt man Berge und Meer immer anders, immer neu bei unaufhörlich wechselnden Himmelslichtern und gerade die Wandlungen, die Gegensätze der gleichen Bilder entzücken, obschon man sich der früheren Beleuchtungseindrücke selten bewußt entsinnt.

Dieselbe Einsicht in die Gegensätzlichkeit Shakespearescher Bühnentechnik nehmen wir zu Rate, um für eine häufig besprochene Szene im Akt III des „Hamlet“ das rechte Licht zu gewinnen. Durch das Schauspiel hat Hamlet den von ihm gewünschten großen Erfolg davongetragen: der König ist entlarvt als Verbrecher, die Aussage des Geistes bestätigt! Daß er diese siegreiche Lage nicht benutzt, nichts sofort gegen Claudius unternimmt, dadurch wird er schuld an seinem Untergange. Auch kein anderer hilft ihm, etwa eine Schilderhebung gegen den Mörder herbeizuführen; denn sein einziger Mitwisser Horatio begnügt sich, mit ihm über die Entlarvung zu frohlocken. Durch die Empörung des Laertes in Akt IV hat der Dichter den Weg gezeigt, der auch für Hamlet möglich gewesen wäre. Daß dieser nicht daran denkt, ihn einzuschlagen, liegt tief begründet in seiner überfühlsamen, durch die furchtbaren

Verhältnisse bis zur Gemütskrankheit, die er durchaus nicht bloß erheuchelt, durchschüttelten Seele. In Wahrheit ist ihm wenig darum zu tun, den König mit einem raschen Schwertschlage niederzustrecken. Eine solche Rache ist ihm keine Rache, sie trifft äußerlich nur den Leib, nicht den Geist; er möchte in die Seele des Verbrechers Wunden bohren, möchte sie martern mit dem Gerichte der Höllenpein. Wie die Züchtigung der Seele sein Trachten erfüllt, das zeigt außer seinem Triumph über die dem König abgezogene Maske so deutlich wie möglich die spätere Szene im Schlafzimmer der Mutter, wo er „Dolche redet, keine braucht" und, wie jene selbst sich ausdrückt, „ihr das Herz zerspaltet." Wenn wir die Messerschärfe seiner vergeltenden Reden hier gehörig abschätzen, dann ist ein Zweifel darüber, warum er den König in der dazwischenliegenden, eben vorausgeschickten Szene während seines Gebetes nicht erschlägt, unmöglich. Wer sich irgend hineinlebte in den Grimm von Hamlets zur geistigen Wiedervergeltung ganz in Waffen stehender Seele, muß begreifen, daß ihm das rasche Gericht an dem Betenden keine Befriedigung gibt. Nicht in seiner Reue, sondern in seinen Sünden wenigstens möchte er, wenn ein rascher Schwerthieb ihm genügen soll, ihn erreichen, um ihn Höllengerichten zu überantworten. Und es wird ihm vergönnt, den Sünder auf dem Trone zuletzt bei neuen Mord- und Giftanschlägen „mitten in seiner Sünden Maienblüte" niederzumachen, während ihn selbst beim Verscheiden „Engelzungen zur Ruhe singen". So trifft er ihn glücklicher, als er vorher, vom Zorn des Augenblickes fortgerissen, im Schlafgemach Gertruds ihn gerichtet hätte, wo er, unter dem Horcher den König vermutend, Polonius ersticht.

Der Gegensatz der beiden Szenen, in deren einer Hamlet eine Rache ohne geistige Vergeltung verschmäht, wogegen er in der andern die Seele der Mutter zermalmt, scheint mir wie nichts anderes Offenbarung von Shakespeares eigentümlicher Größe. Welch einzig hoher Geist muß es gewesen sein, der das schuf! Abermals ist es ein redendes Beispiel der erwähnten Shakespeareschen Technik.

Mit dieser wollen wir nun die Technik unseres großen deutschen Dramatikers, doch wieder nur in innerlich künstlerischem Sinne, in Vergleich setzen. Heinrich Bulthaupt hat hierfür eine unschätzbar wichtige Vorarbeit gespendet mit seiner Abhandlung

„Raum und Zeit bei Shakespeare und Schiller“ (Shakespeare-Jahrbuch XXXVI), wo er über die eigentümliche Schöpferart beider Meister treffliche Aufklärungen bietet. Im erwähnten Aufsatze „Shakespeares szenische Technik und dramatische Kunst“ habe ich dann den von Bulthaupt besprochenen Unterschied, Shakespeares Zusammenfassung weitgedehnter Zeitstrecken in so straffer Schürzung mächtiger Begebenheiten, daß sie auf eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne beschränkt erscheinen, und Schillers so wuchtige Konzeption in der Vorüberführung von nur wenigen Stunden und Tagen, daß sie den Anschein längerer Zeitdauer gewähren, noch im Hinblick auf die Jahrhunderte beider Dichter erläutert. Es genügt nicht, das einzig mit den äußerlichen Bühnenbedingungen oder mit der Verschiedenartigkeit beider Genien zu erklären. Sind doch die äußeren Theaterverhältnisse zuerst von den Erfordernissen der Kunst geschaffen worden, indem sie deren Schranken gewissermaßen als Flußbett ihrer kräftig und voll daherrauschenden Fantasie gebraucht. Allein sowohl mit als auch oft trotz solchen äußeren Schranken sucht der Genius sich seine Bahn. Schiller war als Verfasser der „Räuber“ noch so unvertraut mit der Beschaffenheit der französisch-italienischen Bühne, daß es nicht möglich ist, seine Kompositionsweise aus ihr herzuleiten. Auch finden sich in diesem Stücke, wie in allen seinen Dramen, Szenenverwandlungen in keiner geringen Zahl, ob auch nicht so häufige wie bei Shakespeare, und ob Schiller mit der germanischen Shakespeare-Bühne nicht vielleicht seine künstlerischen Absichten sogar leichter ins Leben gerufen haben würde? Schätzt man seine Dichtungen als Meisterwerke ein und erwägt man, daß, wie erwähnt, ein Meister auch trotz den ihm aufgezwungenen Hindernissen sich Bahn bricht, so scheint die Frage von keinem zu großen, aber doch ist sie von einigem Belange. Bestimmter ist zu behaupten, daß den Theateraufführungen Schillers die Bühne Shakespeares besser entgegenkommt als die von ihm zunächst benutzte romanische und durch den Augenschein überzeugte ich mich, wie sehr die mit Zugrundelegung der altenglischen Szenerie eingerichtete Münchener Bühne den Vorstellungen von „Fiesko“ und „Jungfrau von Orléans“, vornehmlich des zweiten Dramas mit seinen raschen Gegenwirkungen des französischen und des englischen Lagers fördersam war. Welche Vorteile diese Bühnenart, namentlich für Verwandlungen innerhalb der Akte dar-

bietet, ist von mir früher dargetan. Je größer die Zahl der Verwandlungen, desto störender wird selbstverständlich ihre Ausführung auf unserer hergebrachten – buchstäblich hergebrachten, weil fremden – Bühne, doch da gegen deren eigentlichen Grundsatz jede Szenenänderung überhaupt verstößt, ist bei wenigeren Dekorationswechseln der Verstoß so gut wie bei den häufigsten vorhanden und mithin steht auch Schillers Szenentechnik mit ihr nicht in Einklang. Schiller benutzt in den „Räubern" 15 verschiedene Schauplätze, im „Fiesko" 13, in „Kabale und Liebe" 9, in „Don Karlos" gar 21, in den „Piccolomini" dagegen plötzlich nur 5 (6 sind es nach der Münchener Inszenierung), in „Wallensteins Tod" wieder 9, in „Maria Stuart" 7, in der „Jungfrau von Orléans" 11, in der „Braut von Messina" 5, meist auf 4 Aufzüge verteilte, im „Wilhelm Tell" steigt die Zahl wieder auf 15. Es erhellt somit, daß keine durch die eigene Ausübung erworbene Abänderung dieser Szenentechnik bei Schiller nachweisbar ist und daß er in seinen frühen wie späten Dramen sich nur die volle Ungezwungenheit der Bewegung vorbehielt. Nicht der häufige oder seltene Szenenwechsel hat an sich einen Vorzug, sondern die Ungebundenheit, in welcher nach den jeweiligen Bedürfnissen seiner Stoffe der Dichter die Schauplätze wählt. Jeder Zwang von Ortseinheit wie Ortsverwandlung beleidigt. Unmittelbar hängt mit der passenden Wahl der Schauplätze das Innere, die rechte Entfaltung und rasche Abwechselung von Spiel und Gegenspiel und damit die Lebendigkeit und Wahrscheinlichkeit der Handlung zusammen. Schließlich muß noch gesagt werden, daß es geradezu unerfindlich sein würde, wie denn die von Schiller benutzte Szene jenen Unterschied von Shakespeare hätte verursachen können.

Wenn dagegen mit Recht der Unterschied durch die verschiedenen Geistesanlagen der beiden großen Dramatiker begründet wird, verdient unumgänglich auch der Geist der Zeitalter Beachtung. Die Zeit, in welcher ein Genius schafft, ist nichts bloß außer ihm Seiendes, wie die Einrichtungen der Szene. Ob auch die Innerlichkeit seines Geisteskernes durch schlechthin gar nichts in Zeit und Raum erst geschaffen wird, lebt und atmet und wächst er dennoch durch die Geistesluft, welche ihn umfängt. Das Zeitalter erkürt sich und haucht den Genius an und wappnet jeden, welchen es zum Sendboten der in ihm emporringenden Ideen nötig hat.

Die Macht, über die Engen der Zeit hinwegzutäuschen, haben, wie Bulthaupt erkennt, Shakespeare und Schiller gemeinsam, wobei nur der Irrtum zu vermeiden ist, daß sie über die Zeitvorstellung überhaupt hinwegführen. Dies Letzte ist unmöglich, da ja von der Zeitvorstellung alle Kausalität und also auch jedwede Motivierung, die zuletzt das innerliche Menschenleben angeht, der Nerv der Dichtkunst, abhängig ist.

Jene Kunst, mit der gemeinen Zeitanschauung ein erstaunlich täuschendes Spiel zu treiben, ist nicht die einzige bedeutsame Gleichheit der beiden Bühnenmeister. Kein deutscher Dramatiker und vielleicht überhaupt kein namhafter Dramatiker hat mit Shakespeare die Führung der Handlung in wuchtig schwingenden Parallelen, die im Zusammenstoß ihrer Richtziele sich mannigfach und oft hart begegnen, so gemeinsam wie Schiller. Für die Darstellung ihrer Helden ist den beiden Dichtern nicht, wie das minder oder mehr sogar bei manchen unverächtlichen Bühnenwerken anderer oftmals der Fall ist, alles andere bloß beiläufiges Mittel zum Zweck. Mit den seelischen Verfassungen des Helden wird vielmehr das Wollen und Streben der anderen in das Getriebe der Handlung eingreifenden Seelenmächte in irgend welche innerliche Beziehung und Vergleichung gesetzt und so geschieht es, daß wir das psychologische Thema des Stückes in einem allgemeinen tieferschöpfenden Gemälde der Menschenseele überhaupt behandelt sehen. Selten einmal ein toter Punkt; in jedem Eckchen ein Menschentrachten, was in sinnvollem Bezuge zum Leben und Sterben des Helden nachdenken läßt über das Rätsel: die Fußspuren dieses Lebens und Sterbens, wohin gehen sie? Zweifellos stehen dieser Aufgabe der echten Bühnenkunst andere deutsche Dramatiker nicht fremd gegenüber und außer Goethe wären hauptsächlich Kleist, Grillparzer, Hebbel zu nennen; keiner doch hat in der Entfaltung eines weiten Gesichtsfeldes voll aufeinander drängender und stoßender, im Ähnlichen unähnlicher Menschheitsbilder mit so elementarer Kraft es Shakespeare gleich getan wie Schiller. Daneben nun eben die in der Übereinstimmung ihres besonderen Geisteswesens mit den Aufgaben ihrer Zeitalter sich ergebende Verschiedenartigkeit. Den Hintergrund für die Kunst Shakespeares bildet das epische Mittelalter und die abenteuerfrohe Renaissance und so kommt es von selbst, daß Wanderlust, rascher Wechsel von Ort und Zeit mit einer weite Fernen

überspannenden Fülle der Ereignisse ihn fesseln; doch in den Massen erspäht sein dramatisches Gefühl allsogleich den beherrschenden Mittelpunkt, um den sich einheitlich die Buntheit sammelt. Es gibt eine subjektivische Eigentümlichkeit, die ihn bei diesem ordnenden Schaffen leitet, so daß er das ihm taugliche dramatische Edelmetall in den Erzstufen epischer Stoffe entdeckt: die Mächte der Täuschung, der Lüge, des Scheines in allen seinen Arten sieht sein Geistesauge den Frieden der Menschheit stören, Recht und Unschuld gefährden, bis das echte Sein entweder im irdischen Erliegen noch durch geistige Erhöhung oder bisweilen auch durch endlichen irdischen Sieg sich behauptet. Das ist die seine Schaffenskraft führende Hauptidee, die ihm die Energie hundertfacher dramatischer Konflikte beschert, gleichviel ob seine Helden mit Schein und Trug im Bunde stehen oder ob Schein und Trug gegen sie gewandt werden.[1]) Mehr Sprüche über den falschen Schein, als in seinen Stücken, finden sich bei keinem Dramatiker der Welt. „Was über allen Schein, trag' ich in mir" ist Hamlets Spruch; Claudius aber ringt im Gebete und bangt vor jenem „Dort", wo „kein Kunstgriff gilt"; Ophelias Gebetbuch dient als Beispiel, daß „wir mit der Andacht Wesen und frommen Mienen den Teufel selbst überzuckern", was wiederum „das Gewissen des Königs mit scharfer Geißel trifft", da er „sich häßlicher" findet „bei glattester Rede", als die „Metze es ist mit der Fahlheit ihrer Wange unter der Schminke." Viel wichtiger jedoch als Tiefe und Ernst der einzelnen Aussprüche ist der allgemeine Geist der Stücke, der fort und fort dies Thema behandelt. Heiliger ethischer Gehalt durchzieht alles Dichten dieses „Naturfrommen", wie Goethe ihn hieß, und verleiht unversehens jedem seiner Werke denselben Grundton bei größter Mannigfaltigkeit einzelner Ideen. Man kann ihn unzureichender nicht beurteilen als H. Taine, der, um ihn der stilisierten romanischen Kunst entgegenzusetzen, die Einheitlichkeit seiner in jedem Drama von einer Gesamtidee getragenen Kompositionsweise ganz verkennt und, lediglich von Proben seines naturwüchsigen Realismus erfreut, Shakespeare zum ethischen und, da ohne ethischen Sinn keine Dichtkunst denkbar, zugleich zum ästhetischen Wildling macht. Er zerstückelt alles, achtet kein Stück als Stück für sich.

[1]) Hierüber handelte ich zuerst in dem Aufsatze „Shakespeare der Dramatiker und Shakespeare der Dichter" in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung", München 1892, Nr. 57, 62, 63, 64.

Die erwähnte dichterische Subjektivität offenbart sich auch in Shakespeares Lustspielen allenthalben und, wenn begreiflich hier vom Maskenspiele des Lebens der heitere Mummenschanz voransteht, behandelt unter der Oberströmung froher Scherze der Dichter noch die ernsten Fragen über die Täuschungen des menschlichen Gemütes, der Fantasie und des Erkenntnisvermögens.[1] Über den absichtsvollen Trug der Menschheit hinaus hat nämlich Shakespeare auch das Trügerische, das uns angesichts der sinnlichen Erscheinungswelt verblendet, nicht selten tiefsinnig behandelt. Im „Sturm“ finden sich die berühmten Verse, welche die Vergänglichkeit aller Erdenpracht zum Nichts mit der Zerronnenheit des eben verschwundenen luftigen Zauberspieles vergleichen. Die Bezeichnung des „Realisten“, mit der die Oberflächlichkeit so viel Unfug treibt, gebührt Shakespeare in der gewöhnlichen Anwendung nicht; denn gerade über den Sinnenschein strebt sein Fühlen und Denken hinaus und sein Dichten ist ein einziger Protest gegen schale Weltzufriedenheit, da er Mängel und Schäden der Menschheit, die keine Philosophie und keine Weltverbesserung jemals fortkurieren wird, aufdeckt mit der freien Ironie eines gleichsam der Erde Enthobenen. Realist ist er, insofern sein Geistesblick in das Innere der Menschennatur hineindrang und dadurch das Welttreiben trefflich beurteilte. Ob man Recht hat, seine mit dieser dichterischen Sehergabe zusammenhangende pessimistische Weltanschauung, die doch wieder in der Zeichnung wahren Menschenadels, eines Hamlet, Posthumus, Brutus, Malcolm usw., nicht am wenigsten auch so mancher reiner Frauengestalten die optimistische Kehrseite findet, durch Anlehnung an Montaigne, Bruno oder andere Denker schlechtweg zu erklären? Was er immer von Fremdem in sich aufnahm, spiegelt sich nicht in dessen Auswahl, wie in allem seinem Finden und Erfinden, hauptsächlich sein eigentümliches Selbst? Keine schöpferische Kunst, die diesen Namen verdient, gibt es, die nicht von Grund aus auferbauend und erhebend wäre, und wer möchte in der furchtbar erschütternden oder still erheiternden Kunst eines Shakespeare das vermissen, was den Menschen innerlich ausfüllt mit dem Bewußtsein seines Bestandes und Wertes? Man sagt, daß Shakespeare kein im

[1]) Vgl. Ed. W. Sievers, William Shakespeare. Berlin (Reichardt u. Reuther).

besonderen christlicher Dichter sei. Was heißt da „christlich“? Beziehungen auf Kirchenbräuche und Dogmen begegnet man nur hie und da im „Hamlet“, in den englischen Historien; aber gibt es kein anderes Christentum, als das an ein Gestern und Heute und an Kirchenformen gebundene? Falls eine Religion höchstes Besitztum aller Menschheit sein will, kann sie ein reineres Abbild begehren, als im Urbilde edler und echter Naturfrömmigkeit, wie es als sein Eigenstes der Dichtergeist, der diese Werke formte, der Menschheit zum Erbe gab? Ob weit überschauende Vernunft und Gewissen insgemein Shakespeares Personen für ihr Tun auch nicht zu Rate ziehen, wie Wilh. Wetz gezeigt hat,[1]) so besitzt doch im höchsten Grade der Dichter selbst die ethische Nachempfindung der von ihm dargestellten Handlungen und gestaltet sie zu poetischen Gerichten, obschon man da den Begriff der poetischen Gerechtigkeit nicht so schal mißdeuten darf, wie es meistens geschieht.[2])

II.

„Durch alle Werke Schillers geht die Idee von Freiheit.“
Goethe zu Eckermann am 18. Januar 1827.

Ungefähr gilt vom ethisch-religiösen Geiste des großen Schwaben das Nämliche. Auch er ist Naturfrommer edelster Reine, unbeirrt von konfessioneller Parteilichkeit in der freien Zeichnung des Menschentums. Im Inneren seiner Personen haben die Mächte von Vernunftbewußtsein und Gewissen eine ungleich stärkere Geltung gewonnen. Grund dafür ist, daß er durch das klärende Einwirken und Fortwirken der Reformation, durch das Einsetzen der politischen Strömungen in Deutschland eine andere Zeit hinter sich und eine andere Zeit vor sich hat. Seinem Seherblick und seiner Schöpferkraft leiht das Sehnen seines ganzen Zeitalters Macht und Schwung. Der Drang zur Freiheit, der in der Literatur Englands und Frankreichs aufgelebt war und die Völker zu Staatsbewegungen von eingreifender und furchtbarer Art getrieben hatte, rang in der Stickluft des damaligen Deutschland mit seinen zahl-

[1]) W. Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte, I. [2]) Über diese Fragen handelte ich im Aufsatze „Die poetische Gerechtigkeit im König Lear“ (Deutsche Dramaturgie, III, 33 ff.) und in Max Kochs „Ztschr. für vergl. Literaturgeschichte“, 1899, XIII, 325 ff.

reichen Duodezdespoten nach Atem. Da durchfuhr die stockende Schwüle das schöpferische Geisteswehen einer kühnen Dichterseele, die nicht eingeengt war durch alle die niedlichen Sächelchen, mit denen vom Haarbeutel oben bis zu den Gamaschen herunter der damalige Mensch Parade gehend die Natur und sein frisches Blut verleugnete. Geschenk wurden Schillers Geistestaten den Deutschen um so mehr, als sie nicht mit geschwinder Zerstörung vorüberbrausten, sondern ein Werk ebenso friedlicher wie fester Gründung in der Volksseele hinterließen. Bevorzugt vor allen Nationen wurden die politisch noch unmündigen Deutschen mit einem göttlichen Angebinde der Freiheit, welches Segen für ein langes künftiges Volksgedeihen in sich birgt und das Wort bewahrheiten möge, daß „der Geist es ist, der sich den Körper baut.“ So geistig wie möglich ist der Freiheitsgedanke von Schiller erfaßt worden und, hat zwar das Ringen um politische Freiheit in seiner Dichtung eine wichtige Stelle, so greift er doch unendlich tiefer mit seinem Verständnis dessen, was Freiheit bedeutet, hinein in das Menschenherz. Darstellungen politischer Freiheitskämpfe, die weiter nichts sind, bei denen sich etwa lediglich Ehrsucht regt und der Hader um Gesetzesparagraphen, werden in der dramatischen Behandlung höchstens zu Bravourstücken mit Effekten unechter Technik und hohler Deklamation. Die dramatische Dichtung, wenn sie sich einmal den Freiheitsbegriff zum Gegenstande wählt, verlangt mehr. Sie, die sonst auch mit möglichst individuellen, ja einzig gearteten Regungen den Innenmenschen herauskehrt, wird auch des Menschen Freiheitsbedürfnis, wo sie es zum Thema nimmt, so individuell wie möglich aus innersten Seelenverfassungen heraustreten lassen. Und so sind es hauptsächlich innere Erlebnisse und Leiden, unter denen Schiller die Freiheitsidee wahrhaft verlebendigt. Nichts Äußerliches, kein Massengeschrei und Massenwahn gibt ihr die Losung, sondern sie entspringt aus dem verborgenen Schoße der Herzen, so gut der Vornehmen wie der Geringen, des Grafen Karl Moor wie der armen Musikantentochter. Die Räuberschar und Wallensteins Heereshaufen bestimmen nichts als Masse, stehen hier wie dort unter führendem Machtgebot. Aus der Durchsprechung der Technik von Schillers einzelnen Dramen wird erhellen, wie mannigfach er die Idee der Freiheit gestaltete, stets als das unserem Bewußtsein eingeborene Menschengut. Welch ein entschiedener Verfechter politischer

Menschenrechte er stets war, begriff er vollständig doch die unentfliehbare Gebundenheit alles Daseins im Erdenraume. Von der ewigen Unvollkommenheit der Erdenwelt, die „dem bösen Geiste, nicht dem guten gehört“ (Wallenstein), aus welcher „der Gute als Fremdling auswandert,“ vom Glück, „das mit Liebesblick dem Schlechten folgt“ („Worte des Wahns“), belehrt er uns unmißdeutig. Die Jämmerlichkeiten, ja Grausamkeiten, die bloß aus der Enge und Schwäche des Menschentreibens aufsprießen, sieht er im Unterschiede von blinden Schwärmern als die unausrottbare Behinderung eines die Erde siegreich durchwaltenden Idealismus mit klarem Blicke sehr wohl ein. Und so ist dieser „subjektivste aller Dichter“, wie Hebbel ihn nennt, hinter dem bald „das Gemeine im wesenlosen Scheine lag“, trotzdem objektiv genug, sogar die wilde und rohe Ungebundenheit der aus der Enge des Alltagslebens erlösten Soldateska zu verstehen:

„Frisch auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!
In das Feld, in die Freiheit gezogen!“

Ja noch bei verbrecherischen Räuberhorden fühlt er den trotzigen Schwung mit, in dem sie sich hinausheben über die Kleinheit des Daseins:

„Ein freies Leben führen wir,
Ein Leben voller Wonne!“

Immer tritt auch in deutlichsten Auswüchsen der Freiheit bei ihm also hervor, daß sie in dem unmittelbaren Fühlen jeder Menschenbrust wurzelt, daß sie nichts für die Bequemlichkeit und das Behagen Zurechtgemachtes, kurzum anererbtes Menschentum ist.

Wie er sich nun seine Stoffe in Hinsicht auf die Idee der Freiheit besonders erwählt oder ersinnt, so liegt zutage, daß er für diesen Zweck die Handlungen seiner Dramen auch viel freier erfinden muß als Shakespeare die seinigen. Für Shakespeare hat die Vorratskammer epischer Ereignisse an sich Wert, weil er ja eben, was im Gange des Lebens Sein und was falscher Schein ist, an diesen Stoffen der Wirklichkeit ergründen will. Shakespeare mußte, ein wie hoher Idealist und echter Künstler er ist, in bezug auf das Weltgeschehen viel mehr Realist sein, d. h. immer, wie oben dargetan, mit jenem Seherauge, welches das innerste alles Geschehen erst erklärende Menschenwesen durchschaut. Daß gleichwohl auch Shakespeare manche seiner Gestalten aus seiner eigenen großen Subjektivität erzeugte, wie namentlich Hamlet, das ist freilich wohl

außer Frage. Das scheint die tief psychologische liebevolle Ausführung dieser eigenartig idealistischen, zudem auch mit des Dichters Anschauungsweise über seine eigene Kunst ausgestatteten Gestalt zu verbürgen. Hier möchte sich wohl einmal der britische Meister mit dem deutschen berühren, von dem die Erzeugung der dramatischen Gestalten aus dem eigenen Geistesschoße im weitesten Umfange gilt. Mehr oder minder tragen von Schillerschem Blute fast alle seine Gestalten etwas an sich. Es sind nicht Wesen, die gewissermaßen schon da sind, wie diejenigen Shakespeares, die der Dichter nur mit seinen hellen Lichtstrahlen bis in die Wurzeln des Gemütes beleuchtet. Diese für die Idee eigens geschaffenen, mit Schillers Herzblut getränkten Gestalten können und dürfen nicht denselben Realismus an sich tragen, wie die Shakespeares. Die Romantiker und noch spätere Kritiker sind hier gänzlich irre gegangen. Es ist ungemein wichtig, daß man diesen Unterschied und das Eigenrecht des Schillerschen Genius, der wie jede echte Geistesgröße nach seinem besonderen Maße gemessen werden will, gehörig sich verdeutliche. Dann wird man ferner verstehen, wie es kommt, daß Schillers geradezu für die Idee und für den Kampf um die Idee geschaffenen Gestalten nebst den Handlungen so entschieden antithetisch gehalten sind, während Shakespeare, da er mit mehr Gelassenheit die diesen oder jenen menschlichen Handlungen zugrunde liegende Idee behandelt, sich in seinen Gegensätzen mit dem Verschiedenartigen begnügt, das aber, in mancherlei Tönungen nebeneinanderlaufend, gleichfalls zu scharfen Konflikten führt. Schillers um die Idee im Ringen zweier Parteien sich bewegende Handlungen sind gleich dem Aufruhr von Gewittern, die beim Zusammenstoßen kalter und warmer Luftströme sich entladen. Wenn weniger aus der Wirklichkeit hervorgegangen, sind seine Charaktergebilde doch keineswegs der Wirklichkeit widersprechend, sind durchaus möglich und wahr, oder vielmehr vermöge des ihnen einwohnenden dichterischen Lebens sind sie notwendig. Nur freilich sind es seltene Gestalten, die von ihres Urhebers großen und edlen Zügen, in aller Abweichung voneinander beinahe sämtlich irgend ein Mal an sich tragen.

Es wäre zudem gröblicher Irrtum zu meinen, daß es den Gestalten Schillers an Realismus fehle, da vielmehr allen Werken feine und bewundernswerte realistische Züge eingestreut sind, auf

die unsere Überschau hernach hinweisen wird. Für den Schauspieler aber gibt es keine schwierigere Aufgabe, als Schiller gut zu spielen. Bloßer Naturalismus, der von außen an seine Gebilde herangeht, zeigt uns kaum mehr als eine Kleidergarderobe, in welcher Automaten agieren mit hoch stolzierenden Reden, doch steht die undramatische Deklamation seinen Gestalten ebenso fremd gegenüber mit ihrer unlebendig auf alles Individuelle verzichtenden lyrischen Tonfülle, die doch auch nur wie ein aufgebauschtes Gewand, ob immer es ein Priestertalar sei, in dem kein Leib von Fleisch und Blut steckt, uns anblickt. Wessen Herzschlag nicht mitklopft mit dem übermächtig kreisenden Lebensblut Schillers und seiner Gestalten, wird auch als Schauspieler niemals die passende Vereinigung des nötigen Realismus mit dem idealen eigentümlich Schillerschen Geiste finden, nie diese Geisteswesen wirklich beleben. Ein Bühnenkünstler darf sich nicht damit begnügen, vermeintlich Naturwahres, wie es ihm, nach äußeren Situationen abgemessen, selber liegt, hervorzukehren; er soll die Geisteskinder jedes Dichters mit der ihnen durch ihn angeborenen Natürlichkeit wiedergebären, wobei dann ein gut Teil auch von der künstlerischen Ursprünglichkeit des Schauspielers sich ihrem Wesen vermischen darf. Das andere „Natürliche“ wird oft geradezu zu entstellender gezierter Unnatur, da Unnatur alles ist, was dem Geist widerstrebt, aus dem ein Kunstwerk geboren wurde. Mit der Verkörperung Shakespearescher Gestalten hat es der Schauspieler insofern leichter, als ihm da eine große Menge von realistischen Einzelheiten geboten wird, das ihm, wenn er von allen Seiten es aufrafft, den Weg zur rechten Gesamtauffassung einer Rolle nicht ganz verfehlen läßt, wiewohl es eine ungleich ernstere Aufgabe ist, mit vollem Überblick das Einzelne durch das Ganze zu verstehen und genial zu bemeistern.

Was untrennbar von seinem Freiheitsideal Schillers Dichtungen durchseelt, ist der Geist der Erhabenheit. Das gelingt ihm wieder nur dadurch, daß er, wie erwähnt, die Regungen der Freiheit aus dem Innersten der einzelnen Personen entspringen läßt. In den ästhetischen Abhandlungen „über das Pathetische“ und „über das Erhabene“ hat er, dem nach Goethes Wort „die Christustendenz angeboren“,[1]) der „selber dem Leiden, dem Tode vertraut war“,[2]) überzeugend dargelegt, wie ein schweres

[1]) Goethes Brief an Zelter vom 9. Nov. 1830. [2]) Epilog zur „Glocke“.

Erleiden die Vorbedingung des Erhabenen im Menschen ist, damit er sich frei mache von jeglicher Schickung und auch noch vom Tode. Wenn ein weltkluger Sinn, der hierüber am wenigsten Stimme hat, seine Belehrungen über die Tragödie bemäkelt, so möge man unter den mancherlei Erklärungen der tragischen Dichtart uns nur diejenige angeben, welche ihr Wesen besser verstehen läßt. Schiller, der Mensch, der Dichter, der Ästhetiker müssen einer den andern erklären.

Das Übel begrüßt Schillers heroischer Sinn mit Lust in der Schöpfung, weil das allein dem Menschen die Möglichkeit gibt, die Erhabenheit seiner Seele zu betätigen.

„Sehen Sie sich um
In seiner herrlichen Natur! Auf Freiheit
Ist sie gegründet – und wie reich ist sie
Durch Freiheit! Er, der große Schöpfer, wirft
In einen Tropfen Tau den Wurm, und läßt
Noch in den toten Räumen der Verwesung
Die Willkür sich ergötzen –

– – – – – – – – – – – Er – der Freiheit
Entzückende Erscheinung nicht zu stören –
Er läßt des Übels grauenvolles Heer
In seinem Weltall lieber toben. –“
– – – – – – – – – – – – – – – – – –

Dazu stimmen die Sätze: „Die Freiheit in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Übeln ist für edle Gemüter ein unendlich interessanteres Schauspiel, als Wohlstand und Ordnung ohne Freiheit, wo die Schafe geduldig dem Hirten folgen und der selbstherrschende Wille sich zum dienstbaren Gliede eines Uhrwerkes herabsetzt.“ – „Die Freiheit macht ihn (den Menschen) zum Bürger und Mitherrscher eines höheren Systems.“

Wohlleben und Wohlhandeln sind nach Schiller weit auseinanderliegende Dinge und er will, daß wir in klarer Erkenntnis hierüber die beständigen Gefahren der Sinnenwelt uns vor Augen halten, um sie zu besiegen. „Das Gemüt wird unwiderstehlich aus der Welt der Erscheinungen heraus in die Ideenwelt, aus dem Bedingten ins Unbedingte getrieben.“ „Die Kultur soll den Menschen in Freiheit setzen und ihm dazu behilflich sein, seinen ganzen Begriff zu erfüllen.“ „An das absolut Große in uns selbst kann die Natur in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit nicht reichen.“ „Sie hat über unsere Grundsätze nicht zu gebieten. Der Mensch ist in

ihrer Hand, aber des Menschen Wille ist in der seinigen." „Das ist eine ganz andere Wirkung, als durch das Schöne geleistet werden kann, durch daś Schöne der Wirklichkeit nämlich; denn im Idealschönen muß sich auch das Erhabene verlieren." So ist das Schöne im überirdisch höchsten Sinne nach Schiller der Gipfel des Transzendenten, das Reich lauterster Freude, von dem auch das erhabenste Ethische umfaßt wird:

„Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an.
Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.

Auf des Glaubens Sonnenberge
Sieht man ihre Fahnen weh'n,
Durch den Riß gesprengter Särge
Sie im Chor der Engel steh'n."

Nach diesem erhabenen Ziele soll also nach Schiller auch das Idealschöne der Kunst das Steuer richten; doch ist er weit von dem Irrtum entfernt, den man mit schlechter Kenntnis seiner wahren Meinung ihm zuweilen als Ruhm unterschiebt, als ob alle Ethik im Idealschönen untergehen und der oberste Maßstab des Menschenwertes ein ästhetischer sein solle. Nicht dem Geschmack, wie Herrliches er mit reinem Fühlen und auf erhabenen Bahnen uns gewinne, sondern dem Intelligiblen in uns, der „reinen, praktischen Vernunft", die er stets gegen die Sinnennatur in die Schranken ruft, erteilt er die entscheidende Stimme, über Sein und Wert des Menschen. „Als ein Geist", d. h. mit der rein intelligiblen Natur ist es jedem verliehen, „vernünftig zu wollen", d. h. die höchste Aufgabe des Menschen zu erfüllen, auch wenn er „nicht schön empfinden kann", und mit einem schönen Menschentume die Tugend nicht erringt. In mehreren besonderen den „Ästhetischen Briefen" nachgeschickten Aufsätzen hat Schiller ausdrücklich das Mißverständnis abgewehrt, daß schöne äußere Formen an sich jemals die Sittlichkeit ersetzen könnten oder sie bereits in sich trügen für das praktische Gebiet. Er sieht es als gefährlich „für die Moralität des Charakters" an, wenn „zwischen den sinnlichen und sittlichen Trieben, die doch nur im Ideale und nie in der Wirklichkeit vollkommen einig sein können, eine zu innige Gemeinschaft herrscht." Alles, was er in den „Ästhetischen Briefen" zugunsten des Kunstschönen gegenüber Kant geltend machte, ist darin zusammenzufassen, daß das lautere Idealschöne der Kunst in seinem eigenen Reiche wenigstens vom Besitze des Sittlichen ausgeht, es einschließt und darum eine mächtige

Stütze der Sittlichkeit für den bedeutet, der die Empfänglichkeit für diesen ethisch-ästhetischen Gehalt mitbringt. Dies Letzte aber ist unabweisbare Bedingung: das sittliche Bewußtsein des Menschen bedarf seines eigenen Bestandes außerhalb des Schönen, wenn es durch Kunstgenuß erzogen werden soll, vor und noch vielmehr nach dem Kunstgenuß. Ein Untergehen des sittlichen Bewußtseins im Kunstgenießen, in ästhetischer Freude ist dem Menschen in seiner sinnlichen Erscheinungswelt, die nur zu sehr angelegt ist, seine Sittlichkeit zu betrügen, nie gestattet. In keiner Weise fällt es Schiller ein, das Sittliche anfangs über, dann neben und zuletzt unter das Schöne zu stellen, wie es in ein Schema gebracht wurde, das für keine der angenommenen Perioden in solcher Allgemeinheit zutrifft.[1]) Es fehlt alles daran, daß das Kunstschöne nach Schiller jemals im wirklichen Leben die sittlichen Handlungen bedinge und gar über sittliche Gebote hinwegsetze, wie Schöngeisterei und falscher Bildungsstolz es sich schmeichlerisch einreden. „Der ästhetische Schein," sagt er, „kann der Wahrheit der Sitten niemals gefährlich werden, und, wo man es anders findet, da wird sich ohne Schwierigkeit zeigen lassen, daß der Schein nicht ästhetisch war." Er redet da von dem aufrichtigen ästhetischen Schein des Idealschönen, der nie sich in die Realität der Wirklichkeit selbst hineinlügt, was „ästhetisches Unvermögen" beweist. Aber auch dies Idealschöne ist, was es soll, nur für das wahrhaft darin versunkene Gemüt und bei täglicher Kost verflacht es sich so leicht für den oberflächlich zerstreuten Geschmack. Schiller selbst zeigt in den ersten „Ästhetischen Briefen", daß in der Menschheitsgeschichte Zeiten hoher Kunst oft Verweichlichung und Erschlaffung zur Folge hatten. Zwar wünscht er in diesen tiefgedachten Briefen, daß der rechte Begriff des ästhetischen Scheines allgemein werden könnte; doch weiß er gar wohl (s. Brief 27), wie fern der Menschheit noch solches Ideal liegt. Übrigens würde Schiller auch die Macht des Erhabenen, die er im Menschen am höchsten verehrt, weil sie im Streite das Sinnliche überwindet, diese Macht, der er in Balladen und Tragödien überall Denkmäler setzte, stracks auslöschen, sobald er jedwede Sittlichkeit plötzlich mühelos durch die idealschöne Sinnlichkeit der Kunst

[1]) Vgl. darüber meinen Brief über Schillers „Künstler" in den Michael Bernays gewidmeten „Studien zur Literaturgeschichte", Hamburg und Leipzig, Leop. Voß, 1893.

gewährleistet fände. Wie unmöglich ist ihm eine solche Meinung! Zwar preist er den heiteren und doch der Menschheit in Kampf und Not des Daseins meist so unzugänglichen Pfad des wahren Schönen als erleichternd auch für die Ziele der Tugend; zwar stählt er mit seinen eigenen Schilderungen des Erhabenen in idealschönen Dichtungen offenbar das Menschengemüt für die siegreiche Befreiung vom sinnlichen Zwange und trotzdem möchte schließlich auch nach Schiller darin Kant recht behalten, daß in dem Augenblicke selbst, wo der Willen über ein ethisches Verhalten entscheiden soll, gar keine Neigung, die stets die Gefahr von Selbsttäuschungen in sich birgt, sondern einzig die strenge unerbittliche Vernunft des autonomen Sittengesetzes in ihrem eigenen Reiche Richterin sein darf.

Ausnehmend charakteristisch ist es endlich, daß Schiller „die Elemente, die das Gebild der Menschenhand hassen", die Naturgewalten in ihrer Riesenmäßigkeit, vor denen wir zittern, für vornehmlich geeignet hält, das Gefühl der Erhabenheit in uns wachzurufen. Dem Menschen wird „das relativ Große außer ihm der Spiegel, worin er das absolut Große in ihm selbst erblickt" und er gewahrt „die Überlegenheit seiner Ideen über das Höchste, was die Sinnlichkeit leisten kann".

„— Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken
Und die Furchterscheinung ist entflohen."

„Wer weiß, wie manchen Lichtgedanken oder Heldenentschluß, den kein Studierkerker und kein Gesellschaftssaal zur Welt gebracht haben möchte, nicht schon dieser mutige Streit des Gemütes mit dem großen Naturgeist auf einem Spaziergang gebar; wer weiß, ob es nicht dem selteneren Verkehr mit diesem großen Genius zum Teil zuzuschreiben ist, daß der Charakter der Städter sich so gern zum Kleinlichen wendet, verkrüppelt und welkt, wenn der Sinn des Nomaden offen und frei bleibt, wie das Firmament, unter dem er sich lagert." Wie ganz aus dem Geiste ihres Urhebers geboren sind diese Zeilen!

War es nun nötig, so viele Worte über Freiheit und Erhabenheit, Schönheit und Sittlichkeit zu machen, wo es sich uns doch um nichts handelt, als um die dramatische Technik? Wir haben gesagt, wie wir dies Wort, das nach der äußeren Seite oberflächlich zu bemessen uns als Widersinn und Willkür widersteht, in seiner

ganzen innerlichen Beziehung zur Formkraft der Dichtung und zum Dichter fassen, und so war uns solche Einführung über Schillers Geisteswesen unumgänglich vorgeschrieben, um die nun folgenden knappen Zusammenstellungen über seine Technik nach vielen Richtungen verständlicher zu machen. Dieser Überblick der Technik will und kann nicht vollständig sein. Es genügt uns, von der antithetischen Art, in der Schiller schuf, seiner sichtlichen Ähnlichkeit und doch Unähnlichkeit im Verhältnis zu Shakespeare die Nachweise zu bieten.

III.

Wenden wir uns also der gewaltigen Erstgeburt zu, die, wie kaum je ein Erstling, mit dem geistigen Antlitz des Schöpfers uns anblickt, jener urwüchsigen Tragödie, die in zweiter Ausgabe den springenden Leu und die Inschrift „In tyrannos" auf ihrem Titelblatte schauen ließ, wahrlich nicht als leeren Zierrat; denn, so fern in ihrer Idee „Die Räuber" von der Predigt des Aufruhrs sind, dies Geisteswerk hat den Ausschreitungen großer und kleiner Tyrannen friedlich mehr Boden entrissen, als es Piken und Sensen der Straßenmeuterer vermocht hätten. Dem luftreinigenden Geisteswehen der ganzen Schillerschen Dichtung öffnet es den Weg als ein Orkan.

Im ersten Auftritt des einführenden Aufzuges scharrt daheim im Väterschlosse Franz alle niedrige, kleine und feine List zusammen, um den alten Reichsfreiherrn zu hintergehen und seinen Bruder Karl zu verderben. Die Streiche gelingen. Im Selbstgespräch kündigt Franz der Natur, weil sie ihn so schändlich verwahrloste, Empörung an. „Erfindungsgabe" soll ihn entschädigen: „Wozu ich mich machen will, das ist meine Sache." Seiner materialistischen Denkart gelten Ehre und Gewissen für nichts als „Pakta". „Wer nichts fürchtet, ist nicht weniger mächtig, als der, den alles fürchtet."

Die Szene wandelt sich in die Schenke an der sächsischen Grenze. Fern vom Vaterschlosse, abgeirrt seit langem von der Pflicht gegen seinen Familiennamen, verrät der im Plutarch lesende Karl Moor seinen Drang zu preiswürdigen Taten und ins Weite, Große. Auch er sagt, wie Franz, Empörung an, nicht gegen die mütterliche Natur, sondern gegen die Jämmerlichkeiten des „tintenklecksenden Säkulums". Die ihn umgebenden unlauteren Elemente bringt der prahlerische Schuft Spiegelberg zur Geltung.

Karl doch ist reuig und verläßt sich auf die bevorstehende Vergebung seines Vaters. So glaubt, wie die milde Wesensart des alten Moor, auch sein weiches Herz an Versöhnung. Da überreicht Schwarz ihm Franzens Brief. Karl läßt ebenso von Franz sich täuschen wie der alte Moor. Unterdes ist es Spiegelberg, der Karls Genossen, welche sämtlich in Gefahr sind, wegen ihrer Streiche aufgehoben zu werden, den Plan einredet, Räuber zu werden. Karl, überschäumend in Grimm über die durch den eigenen Vater ihm widerfahrene Unbill, kündigt Krieg der Menschheit an. So steigert sich die vorher schon ausgedrückte Empörung. Weil „die wilde Bestie in Mitleid zerschmolzen wäre" von solchem Briefe, wie er ihn an den geliebten Vater schrieb, verbannt er nun selbst jedes Mitleid. „Jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben." „Weg von mir, Sympatie und menschliche Schonung!" Er wird auf seine Art ebenso schrankenlos wie Franz. Er übernimmt auf Schweizers Vorschlag die Hauptmannschaft der Räuber. „Fürchtet euch nicht vor Tod und Gefahr, über uns waltet ein unbeugsames Fatum." Die arge List von Franz baute allein auf sich selbst, Karls Leidenschaft überläßt den Gang dem Schicksal.

Es folgt ein Auftritt, in dem Franz, wie er Vater und Bruder betrog, seine Hinterlist nun auch an seiner Base Amalia versucht. An ihr scheitert sie; er vermag sie nur aufzubringen, nicht sie zu hintergehen. Das großfühlende Weib ist des Geliebten ebenso sicher, wie sie den Abstand Franzens von ihm kennt, und er kann, da er abgewiesen, in einem zweiten Anschlag den eben gelästerten Bruder preist, um sich auf sein Willensvermächtnis zu berufen, keinen ärgeren Fehlgriff begehen, als den seelischen Einklang zwischen sich und jenem zu rühmen. „Kein Äderchen von ihm, kein Fünkchen von seinem Gefühle!" Das weiß sie am besten auf der ganzen Welt. „Mich einem Bettler aufzuopfern!" Das ist der Ausruf des in die Flucht Geschlagenen. An dieses Wort hängt sich Amalia, um, ihr Perlengeschmeide in den Staub schleudernd, Reichtum und Vornehmheit als Blendwerk zu verachten neben dem „königlichen Blick" des „Bettlers" Karl. So tönen unversehens ihre Schlußworte im Akt überein mit alledem, was vorher Karl über die Nichtigkeiten weltlichen Ansehens heraussprach, und werden zum Freiheitsjubel im

Sinne Schillers. Wenn dramatische Gestalten nicht durch sich selbst, sondern durch die Charakterisierungen anderer im Drama hauptsächlich gezeichnet werden, so ist das eine lahme Art. Gleichwohl soll angemerkt werden, wie ungemein der Eindruck dramatischer Personen, welche durch sich selbst bereits ihr Wesen voll lebendig bekundeten, durch dessen Widerspiegelung in anderen Gemütern gehoben wird. Dafür sind viele redende Beispiele zur Hand. Mit richtigem Kunstgefühl hat Schiller hinter den übrigen Auftritten diesen den Aktschluß bilden lassen: er gibt sogleich eine Probe der eigentümlichen Stellung, die das Weib in seiner dramatischen Kunst einnimmt als Seherin und Hüterin alles Wahren und Guten.

Dem gegenüber wird im Beginn des zweiten Aufzuges Franz unabgeschreckt auf den Wegen zu verruchten Zielen dargestellt, für die er nach dem ersten Gelingen jetzt weitere Pläne entwirft. Durch seelische Wirkungen möchte er, da er den alten Vater „um der Leute willen“ nicht geradezu töten mag, sein Leben vernichten durch Schreck, Jammer, Reue, Verzweiflung. Diese heimlichen Seelengifte gefallen ihm, weil sie teuflisch wirken und doch „keines Zergliederers Messer sie findet“. Seelisches gilt ihm in andern Wesen nur da, wo es vernichtet und wo es vernichtet wird, doch immer abseits vom Tageslicht. Da läuft Hermann in seinen Weg, ein Mensch, der als Bastard eines Edelmannes keine feste soziale Stellung im Leben besitzt und als verschmähter Bewerber um Amalia Karl haßt. Es ist Franz nicht schwer, diesen Haß zu schüren und jenen mit Schmeicheleien und Versprechungen für seine bösen Zwecke anstellig zu machen.

In der zweiten Szene werden wir in des alten Moor Schlafzimmer geführt und wir begegnen Stimmungen, die zu dem eben Geschauten in äußerstem Kontrast stehen: seelenvoller Zärtlichkeit und Weichheit. Amalia behütet den schlummernden Greis und dieser träumt von seinem verstoßenen Sohne, schwelgt dann in wachen Erinnerungen und härmt sich nach ihm. Amalia verzeiht dem Alten, daß er sie um ihr Liebesglück betrog, verzeiht ihm auch im Namen Karls. Alles Empfinden ist von überirdischer Lauterkeit, der Greis und die Jungfrau wiegen sich im Aufschwunge träumerischen Entzückens zu einer über das Grab hinaus währenden Seeligkeit durch ihre Liebe zu Karl. „Hektors Liebe stirbt im Lethe nicht.“ Mitten

hinein in solche Stimmungen platzt der von Franz geleitete verkappte Hermann mit dem Gaukelspiele von Karls heldengleichem Ende in der Prager Schlacht. Amalia läßt sich, wiewohl durch scheinbar untrügliche Zeichen getäuscht, auch hier nicht so hintergehen, daß sie Franz irgend ein Zugeständnis machte. Eher zweifelt sie an Karls Liebe zu ihr, als daß sie Franz ihre Liebe zu schenken verleitet wird. Die Weherufe des betrogenen Greises anzuhören übersteigt Hermanns Kraft, nicht die Franzens, der, da der Alte ihn verklagt, ihn mißhandelt. Da alles ihn allein läßt, graut es den, in Verzweiflung einsam zu sterben. Amalia kehrt zu ihm zurück: „Sterben ist Flug in seine Arme." Im Anhören von der Geschichte des geraubten Josef bricht der alte Moor zusammen und Amalia stürzt, ihn tot wähnend, davon; Franz eilt herzu und frohlockt, künftig unverstellt und ungehemmt den erbarmungslosen Gebieter seinen Untergebenen zeigen zu dürfen: „Blässe der Armut und sklavische Furcht sind meine Leibfarbe." So gehen die schamlose Verhöhnung des Todes, die selbstische roheste Weltansicht und anderseits die den Tod als Schwelle zum Ewigen verehrende Innerlichkeit fortwährend in schärfsten Antithesen nebeneinander her.

Diesem vorausgegangenen Rührenden und Ergreifenden, diesem ans Ziel schleichenden Verbrecher nebst dem Verlangen, eine dauernd erlogene Gesetzmäßigkeit des Besitzers zu offener Gewaltherrschaft zu mißbrauchen stellt nun als Ausklang des Aktes der Dichter in weiter bewegter Szene das nackte Verbrechertum der Räuber gegenüber in der ruchlosen Gemeinheit eines Spiegelberg und Schufterle, doch auch in der Auffassung eines gleichsam jüngsten Gerichtes, wie es mit rächendem Arme der Vergeltung am priviligierten, satt gemästeten Verbrechen Karl Moor üben will. Zu Franz Moors niedrigen Hoffnungen steht das alles in innerlichem Bezuge. „Den Landjunker, der seine Bauern wie das Vieh abschindet", nimmt Karl aufs Korn. Er, der hundertfach offene Mörder und Mordbrenner, unterstützt dagegen die Waisen und Armen. Die gemeine Scheußlichkeit der Schufterle und Spiegelberg entrüsten ihn und an den innerst braven Seelen seines Roller und Schweizer nimmt er

sich seinen Rückhalt. Trotzdem will er von dannen flüchten im Abscheu vor so vieler Seelengemeinheit, als die Umzingelung durch Truppen ihn zum Widerstande zwingt. Der von der Obrigkeit entsandte Pater – auf dem Münchener Hoftheater zur „Magistratsperson“ verballhornt – ist der Vorläufer des Kapuziners im „Wallenstein“. Diese hergeleierte Entrüstung – als auswendig gelernte Litanei begegnet sie uns nicht zum ersten Male in diesem Akte und ist ein Gegenstück zu der ebenfalls abgeleierten Lügenbotschaft Hermanns vor dem alten Moor – gehört in ihrer Dressur und Verstellung gegensätzlich zu dem Gemälde des überfreien, verwilderten Räubertreibens und zur Gemütsverfassung Karls, der ja die feigen Schranken der Weltsatzungen als wohlbewußter Schirmer einer von ihm vermeinten Gerechtigkeit überspringt. Die Geschichte der vier Ringe vertritt das Recht des Räuberhauptmanns gegen das stolzierende Recht der Obrigkeit. Dem ihm angedrohten Tode schaut Karl fest ins Antlitz, während Franz im Angesichte fremden Todes die gemeine Lebensgier und Genußsucht streichelt. Karl reißt seine Räuber fort, aus eigener Wahl mit ihm zu siegen oder zu sterben, und beherrscht frei ihre Seelen, während Franz seine Macht zur Gewalt zu mißbrauchen trachtete.

Die scharfe Antithese der Schillerschen Gestaltungsweise, die ihre Spitzen unverkennbar in allem Vorhergehenden herauskehrt, erfährt begreiflich ihre Steigerung auf der dramatischen Höhe des dritten Aufzuges. Auch ohne daß, wie es gewöhnlich ist, die Gegenparteien in diesem Akte unmittelbar aufeinanderstoßen, gelingt hier ein höchster Grad antithetischer Wirkung durch bloße Kontraste. Franz hat nun die Fülle der Macht in Händen und will sich mit ihr zuerst Amalia erobern. Deren schmerzensreiche Klagelieder um den verlorenen Geliebten unterbricht er mit Werbungen und abscheulichen Drohungen, doch auf seiner Machthöhe wird der, welcher „nichts fürchten“ will, von Amalia mit geschwungenem Degen, den zu führen sie den Geist ihres toten Oheims anruft, schimpflich zur Flucht gezwungen. Die Siegerin wird von dem schon vorher von Gewissensbissen gefolterten Hermann über seinen Betrug aufgeklärt. Er entdeckt ihr, daß Karl, daß der alte Graf noch lebt. Sie hört und wiederholt immer nur das Eine: „Karl lebt noch!“ – Auch Karl

in den böhmischen Wäldern steht auf dem Gipfel seiner Erfolge nach der Niederlage der gegen ihn ausgesandten Truppen. In äußerster Ermattung mit lechzender Lippe packt, wie es zu geschehen pflegt, seine Seele das Schuldbewußtsein, das Gefühl ihrer Schmach, der Ekel eines entsetzlichen Ruhmes. Ihn durchschüttert Sehnsucht nach seinem besseren Selbst, nach den edelsten Wünschen der frühen Jugend. „Ich habe die Menschen gesehen, ihre Bienensorgen und ihre Riesenprojekte – ihre Götterpläne und ihre Mäusegeschäfte, das wunderseltsame Wettrennen nach Glückseligkeit; – dieser dem Schwunge seines Rosses anvertraut – ein anderer der Nase seines Esels – ein dritter seinen eigenen Beinen, dieses bunte Lotto des Lebens“ — „Nullen sind der Auszug“ – „Es ist ein Schauspiel, Bruder, das Tränen in deine Augen lockt, wenn es dein Zwerchfell zum Gelächter kitzelt.“ Sind das nicht Worte, deren strenges Bitter nach den Reden eines Hamlet schmeckt, ebenbürtig den tiefernsten Bekenntnissen über die Verkehrtheit des Welttreibens? Wahrlich, die irdischen Dinge hat Schiller nie als Optimist betrachtet. Da Karl die Sonne „anbetungswürdig wie ein Held“ untergehen sieht, denkt er an den Lieblingsgedanken seiner Bubenzeit, „zu leben, zu sterben wie sie“, und die reine Naturfrömmigkeit jener Tage erfüllt wieder seine Brust – vergeblich! Vergeblich das Sehnen nach der Kindheit, nach dem Vaterschlosse. Er ist „verstoßen, ausgemustert aus den Reihen der Reinen“, „umlagert von Räubern“, „ein heulender Abadonna!“ Nach einem Trunk Wassers, den Schweizer ihm bringt, versetzt er gänzlich sich wieder in die unerbittliche Gegenwart. Den Sieg mit den Wundertaten seiner Räuber und die Hinopferung seines lieben Roller überdenkend schwört er mit erhobenem Dolche: „Ich will euch niemals verlassen! Bei den Gebeinen meines Roller!“

Franz trachtet das geheim geraubte Glück einer angesehenen Lebensstellung zu ergänzen durch Schandtaten – umsonst. Karl will das Glück seiner Räuberlaufbahn vertauscht wissen in edle Ruhmestaten — umsonst. Nur mehr oder minder unverstanden von sämtlichen Spießgefährten ist er vereinsamt in seinem Begehren wie Franz. Und dem einen im erlisteten wie dem andern im erkämpften Siegesglück ist Amalia verloren.

Da flüchtet sich ein Schiffbrüchiger des Lebens-

strudels zu Karl, ein „Herakles“, so hilflos wie jener Halbgott in Knechtesdiensten. Karl verwarnt ihn eindringlich: „Man kann sich täuschen, glaube mir, man kann das für Stärke des Geistes halten, was doch am Ende Verzweiflung ist – Glaube *mir, mir!* und mache dich eilig hinweg.“ Karls wohlmeinendes Mitleid mit dem Jüngling aus vornehmem Hause ändert sich, als er seine Geschichte, welche die allgemeine Ungerechtigkeit der Welt an einem einzelnen Opfer des Despotismus augenscheinlich macht, erzählt im Zusammenhange mit einer Amalia, die Karl an die seiner eigenen Amalia drohenden Gefahren mähnt. Es reißt ihn fort nach Franken und die Losung dieses Aktes in seinen beiden antithetischen Teilen lautet hier wie dort: Amalia.

Helden von strotzender Lebenskraft sind kein seltener Gegenstand des genialischen „Sturmes und Dranges“. Wo aber begegnet man einem Helden, in dem sich mit solcher Überkraft die Echtheit und Feinheit der Empfindung paart, wie bei Karl Moor? Gewohnt ist man, solches Feingefühl Weichheit zu nennen, doch, wo das Menschengemüt fähig ist, die Ansprüche seiner innersten Verfassung gegen das Außentreiben einzusetzen und nicht gefügig den schmeichlerischen Vorteilen der gemeinen Weltart nachzugehen, verrät es da nicht im besten Sinne Kraft? Eben die Feinheit und Zartheit seines Fühlens ist es, was Karl Moor die Kraft verleiht, die Welt herauszufordern, deren Gemeinheit sich mit seiner adligen Denkart, seiner Naturfrömmigkeit nicht verträgt. In dieser Art der Kraft ist der Räuber Moor ganz ein Kind des Schillerschen Genius, seiner adligen und erhabenen Gefühlsweise. Aus solcher Verletzbarkeit allein erwächst so vielen Gestalten Schillers, da sie sich nicht wie die Mehrheit der Menschen dem Zwange der Dinge gefangen geben, die Kraft des Handelns. Und im Vergleiche zur Idealität Karls, mit welchem wahrhaften Realismus sind die Räuber abgebildet, ein Spiegelberg und Schufterle wie unter ihnen alle die anderen teils besseren teils schlimmeren Elemente! Das konnte nicht nach der Natur abgezeichnet werden; das war in seiner Natur vom treffenden Fernblick des Dichters von selbst erfaßt. Nur solcher Realismus, der innerlich erlebt und erschaut, sei es, daß der Dichter mit schönstem Glücke das von ihm selber Erfahrene in Dichtung umsetzt, sei es, daß er aus dem Schoße seiner eigenen Geistestiefe

kraft der Fantasie das äußerlich nie Erfahrene als lebhaftes Bild hervorzaubert, was jedem Poeten mehr oder minder die doch immer begrenzten eigenen Erlebnisse ergänzen muß, – ist dichterisch und des Dichters würdig. Da der bildende Künstler selbstverständlich gezwungen ist, seine sinnlichen Darstellungen in unmittelbarer Treue der Natur zu entnehmen, so tut auch er wohl daran, als geistiger Beherrscher das Ganze seiner Gebilde so zusammenzuordnen, daß wir trotz strengster Objektivität seinen Schöpferhauch verspüren.

Die Lebendigkeit von Schillers Räubergestalten ist ja oft genug bewundert worden und auf einen Dichter, der auf seinem Pegasus das vermochte, wagt ein Sonntagsreiterrealismus herabzusehen!

Wir kommen zum vierten Aufzuge. Die schwere Gewissenslast über sein schuldvolles Tun fällt beim Anblicke des Familienschlosses begreiflich doppelt auf Karls Seele. In einem Kampf zu fliehen oder zu bleiben schreitet er schließlich unter dem Namen des „Grafen von Brand" über die Schwelle. Die folgende Szene in der Galerie vor den Porträts der Ahnen und in der lebendigen Gegenwart der Geliebten, im Gespräche mit ihr steigert diese Gewissensmartern zu solcher Höhe, daß er davoneilt. Umgekehrt wird Amalia von dem Fremden, den sie nicht erkennt, magnetisch angezogen. Vor dem aber, der in solcher Angst floh, faßte Franz, der „nichts fürchten" wollte, wiederum eine geheime Seelenangst, bis er begreift, daß es Karl ist. Anders als dieser, ohne jede Gewissenregung ist er schnell entschlossen, um den Erfolg seiner Verbrechen nicht zu gefährden, sich Karls zu entledigen. Er wendet sich an den Diener Daniel, den er, wobei das unterdrückte schlechte Gewissen hervorsieht, zunächst schwer beargwöhnt und mit der Ermordung Karls beauftragt. Daniel verschließt sich in der Unterredung immer mehr gegen den Gebieter Franz, den Mordbefehl zum Schein annehmend. Franz ist voller Siegeszuversicht: „Es kommt alles nur darauf an, wie man davon denkt, und der ist ein Narr, der wider seine Vorteile denkt." Der erste Teil des Satzes, auch an Hamlets Rede von der Begründung des Gut und Böse im Denken anklingend, lautet wie eine Bestätigung der Denkweise Karls, der in der festen Gesinnung seines Selbst wurzeln will; bei Franz aber folgt gleich eine Reihe materialistischer Sumpflehren.

In einem andern Schloßraume begegnen sich Karl, der seine Geister gesammelt hat und aufs neue Amalia sucht, und Daniel. Umgekehrt öffnet sich immer mehr das Herz Daniels gegen ihn. Daniel macht die ersten Enthüllungen über Franz, Amalia und die Lage, was Karls Gemüt noch mehr in Verzweiflung und grausige Spannung versetzt, weil er entdeckt, daß er um nichts ein Räuber geworden. Die Reden des alten Dieners sind abermals Proben trefflichsten Realismus. Karl befiehlt Kosinski schleunigen Aufbruch und will ohne Rache Franz sich selbst überlassen. Die befleckte Vergangenheit wird ihm, wie diesem, zur unzerreißbaren Kette für die Zukunft. Trotzdem verzieht er eine Weile, um Amalia noch einmal zu sehen. In der freien Luft ihres Gartens befreit sich Amalia aus den zwischen Karl und dem vermeintlichen Fremdling geteilten Gefühlen und will Karl allein gehören. Karl nimmt Abschied und leidet bitter, als Amalia ihren Karl verherrlicht, da er das an seinen Händen klebende Blut nicht abwaschen kann. Grausame Ironie, daß eben jetzt Amalia seine Unschuld rühmt, die „keine Fliege leiden sehen konnte". Indem beide das Lied von Hektors Abschied wiederholen, flieht Karl. Diese Szene steht in merkbarem Kontrast zu der vorausgegangenen zwischen Franz und Amalia. Franz und Karl stehen beide als Unterliegende in allem ihren Hoffen vor Amalia und beide ergreifen, unter verschiedensten Anlässen, die Flucht. – Im Wald am altverfallenen Schlosse hallt das wilde Räuberlied in die Nacht hinein. Die Räuber erwarten Karl, in dessen Anwesenheit dieser Sang undenkbar wäre; denn es zeigt den vollen Abstand zwischen seiner Gesinnung, die Gottesgerichte üben will, und der Denkart der Bande. Der wüste Triumphgesang ist außerdem hier an seinem Platze als Kontrast zu dem furchtbaren Jammer, welchen der Turm zudeckt. Wie gegen Franz die Seinen, Hermann und Daniel, ungetreu werden, so regt sich Meuterei gegen Karl. Spiegelberg entwirft, wie Franz, einen feigen Mordplan gegen ihn, wird aber von Schweizer behorcht und niedergestochen. Nun kommt Moor und spürt vor der Leiche die Macht der Vergeltung, weil dieser „das Sirenenlied trillerte". Diese Vorstufen zur Katastrophe sind mit Meisterschaft aufgebaut. Den Grund seines Räuberstaates fühlt Karl schon wanken. „Mein Herbst ist kommen." „Bald,

bald ist alles erfüllt.“ Er überläßt sich dem Lautenspiel und einsamem Sinnen, während seine Räuber nach dreitägigem Wandern in tiefem Schlafe rasten. Kraft will er sich einhauchen mit einem Römerliede, das anders als der schmelzende Sang von Hektor und Andromache, ganz anders auch als der rohe Räuberchor die unerschütterlich still in sich gegründete Festigkeit einer hohen Seele ausdrückt. Das ist ein Lied, das ihn zum Vollbewußtsein seines Selbst noch für das Jenseits stärkt, da Brutus auch im Hades das ganze Gefühl seiner Taten und seiner Selbstverantwortung in sich trägt. „Außendinge sind nur der Anstrich des Mannes – ich bin mein Himmel und meine Hölle.“ So sieht man, daß Schiller, noch ehe er Kants Anhänger ward, schon die nämliche eigentümliche Geistesrichtung wie jener besaß. Im Gegensatze zu Franz in seinem obigen Selbstgespräche geht Karl in seinen Betrachtungen von materialistischen Einwürfen zur geistigen Weltansicht über. Des Wortes „Mord“ hatte Franz gespottet; Karl will gefaßt den von ihm Hingewürgten drüben ins Angesicht schauen. Die Gedanken über das Jenseits bewegen ihn tiefer und tiefer, während er zur Pistole greift, und auch dort ist er seiner Freiheit sicher. Er kann alle Lebensfäden dort zerreißen wie den irdischen. Gerade aber dieser Freiheitsstolz verhindert ihn am Selbstmorde, er wirft die Waffe von sich. „Soll ich dem Elend den Sieg über mich einräumen? Nein, ich will's dulden.“ Wie eigentümlich ist diese Darstellung einer Erhabenheit, die auch den Selbstmord verschmäht, um freiwillig die Leiden des Schicksals auf sich zu nehmen! Spürt man da nicht wieder Schillers „Christustendenz“? Den von Franz ihm verhängten Tod wollte Karl sich selbst bereiten, allein er ist stark genug, um nicht bloß dem Tod, um sogar dem grausamsten Leben zu trotzen. Und sogleich hat er Schreckhaftes zu belauschen. Hermann füttert beim Eulengeschrei einen Gast des Turmes. Er wird von Karl angehalten. Es ist auch hier auf die Kunst der dramatischen Technik zu verweisen, mittels derer die Enthüllungen für Karl nicht auf einmal, sondern nach und nach geschehen. Ihr Grauenhaftes wirkt so weit erschütternder, indem es in den sich folgenden schweren Seelenstimmungen Karls sich abzeichnet. Das berühmteste Beispiel von der allmählichen grauenvollen Wirkung solcher Ent-

hüllungen auf das Menschengemüt ist ja der Sophokleische Ödipus und Schiller erwies in der unwillkürlich richtigen und wirksamen Handhabung, bei welcher es ganz und gar nicht auf die gemeine äußerliche Spannung, sondern auf die reichhaltige Wiedergabe von Seelenzuständen ankommt, sich auch hier sofort als den geborenen großen Dramatiker.[1]) Die Umkehr der Handlung, die sowohl Karl wie Franz aus den bisher eingehaltenen Bahnen hinausdrängt, wird immer deutlicher. Hermanns und des alten Moor Aufschlüsse ergänzen die Enthüllungen Daniels. Karls Schuß weckt die Bande. Er verkündigt das Gericht über Franz, wie dieser vorher ihm den Tod zuerkannte. Er tut seinen Racheschwur und läßt ihn die Räuber schwören, welche er nun „geheiligt“ nennt im Dienste dieser Gottesrache. Schweizer bekommt den Ehrendienst, Franz lebendig zu bringen.

Der fünfte Aufzug hebt gleichfalls mit einer schauerlichen Nachtszene an. Da Daniel sich aus dem Schlosse davonstehlen will, um dem Mordgebote zu entfliehen, stürzt Franz im Nachtkleide, von Träumen aufgeschreckt, ihm entgegen. Er sendet zum Pastor, möchte aber, sobald Licht gemacht ist, mit dreister Stirn alles Entsetzen hinwegbannen; denn „Träume kommen aus dem Bauch.“ Der „lustige Traum“ hat aber seine Lebenskraft erschöpft, er bricht zusammen. Von Daniel aufgerüttelt, erzählt er ihm seinen Traum vom Jüngsten Gericht und von seiner Verdammnis, damit dieser ihn derb auslache. Allein Daniel erwidert: „Träume kommen von Gott“ und wiederholt es. Das fährt in Franzens Seele, aber er will es abermals hinwegspotten mit Zynismen. Dem Pastor Moser stellt er dann die Aufgabe, den Satz: „Es ist kein Gott“ ihm zu widerlegen. Moser hält ihm das Wort „Sterben“ entgegen: „Wenn euch im Tode der mindeste Schauer anwandelt, wehe! Ihr habt euch betrogen.“ Mosers fernere Worte entfesseln Franzens Zorn, so daß der Geistliche fragt: „Fühlt ihr die Last der Wahrheit so früh?“ Als der dann von „Vatermord“ und „Brudermord“ als den größten der Sünden spricht, ist Franz, der eben noch sein Recht der Selbstzernichtung anrief, völlig vernichtet im Angesichte der Ewigkeit. In solcher Verfassung trifft ihn die Meldung, daß Amalia

[1]) Leider werden durch falsche Striche die besten dramatischen Wirkungen auf unseren Bühnen verdorben. So fehlt die Szene zwischen Karl und Daniel gewöhnlich, das Römerlied, Wichtigstes in Karls Monolog.

wie der Graf verschwunden sei und daß ein Reitertrupp sich nahe. Ganz und gar entmannt will Franz, daß Daniel mit ihm bete „in des Teufels Namen“ und er selbst betet „gottlos.“ Volk und Räuber drängen ins Schloß, und, während die Flammen aufsteigen, betet Franz weiter: „Ich bin kein gemeiner Mörder gewesen, mein Herrgott.“ Nun soll Daniel ihn töten, doch der weigert sich und flieht. Als Franz die Kraft nicht hat, sich mit dem Degen zu durchstoßen, erdrosselt er sich im letzten Augenblick mit seiner goldenen Hutschnur. Schweizer, weil er ihn nicht lebendig einliefern kann, erschießt sich. – Der Schauplatz ist wiederum der Wald am Turme. Der alte Moor, den Franz als Rachegeist kommen sah, will in übermenschlicher Milde Franz verziehen wissen. Er klagt sich an, gerecht gelitten zu haben durch den einen Sohn, da er den anderen in das Verderben stieß. Karl blutet das Herz bei seinem Jammer um „beide verlorne Söhne“ und er kämpft, als der Alte der Sehnsucht nach seinem Karl Stimme leiht, ob er sich zu erkennen geben solle. Er gewinnt es nicht über sich und bittet dafür den Greis, ihn zu segnen, damit er den Vatersegen ernte. Und der Vater segnet: „Sei so glücklich, als du dich erbarmest!“ Das trifft Karl ins Herz und er zittert, daß sie jetzt ihm Franz zur Stelle brächten; aber Schweizers Gefährten tragen im Trauerzuge gerade jetzt Schweizers Leiche herbei und die Botschaft lautet, daß man Franz tot antraf. Gegenüber der furchtbar wüsten unheiligen Stimmung, welche dem Selbstmorde Franzens vorhergeht, wird hier vom Dichter überall der Weg zu einem weihevoll versöhnenden, wahrhaft tragischen Ausgange angebahnt, der nicht äußerlich und plötzlich an die entsetzensreiche Handlung angehängt wird, sondern aus dem tiefsten Wesensgrunde der Charaktere entspringt. Wenn Franz, wie es in der Mannheimer Theaterbearbeitung geschieht, von den Räubern lebendig eingebracht und unter Jubelschreien in den Turm gesperrt wird, so ist das eine nachträglich auf Wunsch zubereitete Fassung des Dichters, die nur der rohesten Auffassung der Massen von „der poetischen Gerechtigkeit“ genügt. Die Art von Franzens Selbstmorde ist, da Selbstmord und Selbstmord weder im Leben noch in der Kunst dasselbe bedeuten, durchaus schimpflich und wirkt als poetisches Gericht samt der vorhergegangenen Seelenangst

um vieles mächtiger und tiefer, als jener Effekt der äußerlichen barbarischen Bestrafung des Bösewichtes im Gegensatze zu dem von Karl vorher beinahe vollbrachten Selbstmorde, den dieser indes, trotzdem ungleich anders seine Stimmung dabei einen Anflug von Erhabenheit hatte, mit einer noch erhabeneren Seelengröße wieder von sich weist. Josef Lewinski hat als Franz, wie ich höre, den Selbstmord nach der ursprünglichen Fassung vorgenommen und jetzt ist man erfreulicherweise in München zu dieser zurückgekehrt, wo lange die Mannheimer Turmszene gespielt wurde. Schillers feiner Seele entsprach der Racheakt durch den Vater und Bruder als Ausklang des Stückes entschieden nicht. Melpomene wägt mit geistigen, nicht mit irdischen Gewichten. Der Ausgang mit dem Ende Karls, welcher der wahre Held des Stückes ist, wird außerdem durch jenen lärmenden Effekt unausbleiblich abgeschwächt. Wenn nun aber Karl nicht mit dem grausamsten Morde abschließen darf, ist dann seine Ermordung der reinen Geliebten zuletzt geziemender? Ist nicht am Ende das abstoßender als die Rache am entarteten Bruder? Eben diese Reinheit und Hoheit Amalias stellt ihre Tötung in ein anderes Licht. Karls Geständnis, daß er Hauptmann von Räubern sei, bringt den alten Moor um, sie setzt Amalia in starres Verstummen, aber ihre Gefühle für Karl mit dem Bewußtsein vom unzerstörbaren Adel seiner Seele wurzeln zu tief in ihr, als daß sie sich von ihm wenden könnte: „Mörder! Teufel! ich kann dich Engel nicht lassen.“ In dieser einzigen Frau, welche die „Räuber“ zum Unterschiede von den gegensätzlichen Frauendarstellungen in allen späteren Dramen Schillers vorführen, lebt der unerschütterliche Glauben an den Mann, welchem sie einmal ins Herz schaute. Moors Entzücken, daß „die Kinder des Lichtes am Halse der weinenden Teufel weinen“, wird jedoch sogleich überschattet; denn die Räuber erinnern aufsässig ihren Hauptmann an seine unentrinnbare Pflicht. Er begreift sie und kehrt sich ab. Wenn nun die unselig Verlassene kniefällig um den Tod bittet und abgewiesen forteilen will, um wie Dido zu sterben, da wirkt es wie Erlösung, als Moor einem Räuber, der endlich auf Amalia anlegt, zuvorkommt: „Moors Geliebte soll nur durch Moor sterben.“ Entsühnbar für das Erdenleben ist dieser Karl so wenig durch die reine Hand der Geliebten, wie Franz nach seinem Begehren durch Daniel und Moser und all sein

ruchloses Beten. Dennoch entsühnt Karl die reine Berührung und stärkt ihn, den Weg zu finden, welcher ihn einzig aus seinem Irrsal herausführt. „O über mich Narren, der ich wähnte die Welt durch Gräuel zu verschönern und die Gesetze durch Gesetzlosigkeit aufrecht zu halten.“ „Dein eigen allein ist die Rache, du bedarfst nicht des Menschen Hand.“

Franz bebte vor dem Tode und sprang doch verzweifelt in sein Netz; Karl begehrt sich den Tod und legt dennoch nicht Hand an sich; er schreitet ihm gefaßt entgegen, um ihn aus den Händen weltlicher Gerechtigkeit zu empfangen. Er wehrt es ab, daß durch „den gottlosen Mißlaut“ des Selbstmordes die Harmonie der Welt gewinne. Er fragt nichts darnach, ob seine Räuber ihn wegen „Großmannssucht“ verspotten und will, bis zuletzt ein Schützer des Elends, einem armen Schelmen helfen, die auf seinen Kopf gesetzten tausend Louisd'or zu verdienen, während hinter Franz „Waisen und Witwen, Unterdrückte, Geplagte“ dreinheulen. Nicht wie Lessings Odoardo, der sich ebenfalls den Gerichten stellt, hat er eine Möglichkeit der Unterdrückung des Gerichtes. Wird er durch Strang oder Rad oder Beil enden? Schauerliche Aussicht! Aber sie ist uns nicht mehr schauerlich. Wir machen sie uns gar nicht; denn wir spüren jene Kraft freier Erhabenheit, an die ja, wie Schiller auch als Ästhetiker einschärft, kein einziges Leid der Welt hinanreicht. Umgekommen sind der Vater Moor, Karl, Franz, Amalia, Roller, Schweizer, Spiegelberg, — alle wichtigeren Personen des Stückes, wie im „Hamlet“ und beinahe im „Wallenstein“. Da schütteln manche im Gefühle ihrer feinen Bildung den Kopf über diese „Graßheit“. Sie haben keinen Begriff von der innerlichen Notwendigkeit, die den Tod aller dieser Personen vorschreibt, keinen Begriff in allem ihren täppischen Realismus von dem ernsten Geiste der tragischen Dichtart, für welche der Tod gerade eben als das natürliche und unausbleiblich Wahre die Zugehörigkeit und Ergänzung zum Leben bedeutet.

Im Zurückblick auf das ganze technische Geflechte der „Räuber“ aber staunen wir über die unerschöpfliche Fülle sich durchdringender psychologischer Motive, die in allen möglichen Beziehungen und sprechenden Antithesen, wie zahllose sich gegenseitig ergänzende und hebende Farbentönungen, bald in starker Leuchtkraft hervortretend,

bald in mannigfaltigsten Abschattungen bis zu den leisesten kaum merkbaren und doch immer mitsprechenden Lichtern verdämmernd, das Gesamtbild der Seelenbewegungen und der daraus sich ergebenden Handlung eindrucksvoll hervorbringen. So empfängt das Stück jene seinen Verfasser sofort bezeugende siegreiche Gewalt trotz der Eigentümlichkeit, daß die beiden wichtigsten Personen, die Gegenspieler Karl und Franz, nicht ein einziges Mal auf der Bühne aufeinanderstoßen. Ihre Begegnung kommt, wie erwähnt, in der Mannheimer Bearbeitung einmal vor, doch erst dann, als der Kampf zwischen ihnen entschieden ist und Franz nur noch als Strafopfer herbeigeschleppt wird. Dabei sei beiläufig und vorläufig bemerkt, daß auch Wallenstein und Oktavio nur zweimal flüchtig, ohne im Gegenspiele sich zu berühren, zusammen auf der Bühne sind (Piccol. II, 7; Tod II, 1). Die Mannheimer Bearbeitung hat noch etliche andere Abweichungen – wie Franzens Mordauftrag gegen Karl nicht an Daniel, sondern an Hermann und dessen höhnische Absage, das psychologische Meisterstück von Franzens darauf folgendem Monolog (IV, 9) mit dem Verzicht auf diesen Mord, die Liebkosungen Amalias und des vermeintlichen Fremdlings und die Schenkung des Ringes an diesen –; sämtlich sind sie, ob auch als Einzelnes oft vortrefflich und bühnenwirksam, trotzdem im Flusse der ganzen Handlung nicht als dichterische Gewinne anzusehen, sie treiben den Gang nicht vorwärts, sondern halten ihn auf. Was sie darbieten, enthält die frühere Fassung auch, nur einfacher, ungebrochener zum Ziele schreitend, und so dürfen wir sie übergehen.

IV.

„Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“ hat Schiller als „republikanisches Trauerspiel“ bezeichnet. Verfechter der Republik ist er darin so wenig wie etwa Shakespeare im „Coriolan“. Dergleichen Unterstellungen verkennen den Geist eines großen Dichters, der, in welche Länder und Zeiten er sich begebe, im reinen Fühlen unbeirrt ist durch jeweilige Menschensatzungen. Er dichtet weder als Monarchist noch als Republikaner und, wenn ihm die Freiheit wie Schiller als Ideal vorschwebt, so könnte ihm ein heller Schimmer davon so gut in Monarchien wie in Republiken, da wie dort aber, wobei die Republiken oligarchische oder demokratische Formen besitzen mögen, grausame Despotie entgegentreten. Im „Tell“ hat ja Schiller die Treue der Schweizer zum Reich und

König in objektiver Art gern hervorgehoben, in der „Jungfrau von Orléans“ das angestammte Königtum sogar verherrlicht. Lächerlich wäre das Bestreben, den jugendlichen Schiller vom Verdachte republikanischer Neigungen entsündigen zu wollen: fraglos geht ein begeisterter Ton durch die republikanische Freiheitsliebe einer Leonore, eines Verrina. Bedingt das sein Gegenstand, so ist der Dichter selbst darum, ich wiederhole, so wenig Republikaner wie ihn die Lobpreisungen des echten Königtums durch Johanna einseitig zum Monarchisten machen. So kann ich auch mit E. W. Sievers und mit W. Wetz nicht übereinstimmen, wenn sie in Skakespeare auf Grund seines englischen Historienzyklus Richard II. – Heinrich V. einen Verfechter der fürstlichen Legitimität erblicken. Ich bin überzeugt, daß er als Dichter so wenig Anhänger wie Gegner der Legitimität war. Beides würde seinem reinen über dem Erdentreiben erhabenen dichterischen Schauen widersprechen. Er versteht auf das Beste zwar die einflußreichen Wirkungen und den Wert der Legitimität im Staate und stellt auf das Erschütterndste die Folgen des politischen Meineides und Treubruches nicht bloß für den enttronten König, sondern auch für den Usurpator dar, welcher unter harten Prüfungen und saueren Mühen sich entsühnen muß. Den geschilderten Gram und Streit lebt der Dichter mit einem Herzen, das in den leidenden und ringenden Herzen seiner Helden pocht, durch: allein deshalb nimmt er selber keine politische Stellung in diesen Wirrsalen ein. Als Dichter hat er nichts als die Menschenseele im Auge, der er in ihrem Leiden und Handeln auf den Grund schaut; die äußeren Umstände, unter denen sie steht, mögen ihn je nach ihrer Weise mitbeschwingen oder mitpeinigen, sie haben, mit dem Ewigen gemessen, das ihn wahrhaft beschäftigt, nur zeitlichen Wert.

Der erste Aufzug des „Fiesko“ eröffnet mit munterem Tanz und Maskenspiel im Palaste Fieskos, ein zu der durch Despotie bedrohten Stadt und der Strenge republikanischer Gesinnung schroff sich anmeldender Kontrast. Was wir zuerst sehen, ist das unwillige Abreißen einer Maske. Leonore, Fieskos Gattin mit liebeerfülltem Herzen für ihn und zugleich echter Begeisterung für die republikanische Freiheit, hat sich weggestohlen aus dem Mummenschanz und erträgt die Larve nicht; denn sie trauert, ihren Gemahl von den Netzen einer gewissen-

losen Kokette umstrickt zu sehen, die noch dazu Schwester des entarteten Kronerben Gianettino ist. Verwegen war für ein Weib das Glück, den allbegehrten Fiesko zum Gatten zu erhalten, und doch schweiften am Brautaltare ihre Wünsche noch über weibliches Denken hinaus, von diesem Fiesko die Befreiung des Vaterlandes ersehnend. Sie gesteht es in diesem Augenblicke der Qual ihren Dienerinnen, die ebenso wie im französischen Drama als Vertraute neben ihr stehen, wie auch Shakespeares Nerissa oder Lessings Franziska neben ihren Herrinnen, eine altbeliebte und wohlbegründete Stilweise bereits der attischen Bühne, um Intimes, was der Welt sich verbirgt, lebendiger als in eintönigen Selbstgesprächen zu entwickeln. Leonore ist wiederum eines von den hohen Frauenwesen Schillers, die im Getümmel des Irdischen dem Edlen die Bahn beleuchten, kein Weib wie die Mehrzahl ihres Geschlechtes, weshalb man ihre Naturwahrheit bestritt. Darauf erwidern wir später. Jetzt soll nur der vorzüglichen Exposition dieser Szene Gerechtigkeit widerfahren, in der von Leonore ihre Lage daheim und zu Fiesko wie die öffentlichen Zustände flugs mit Einem kundgemacht werden. Daß wir den Einblick in diese zuerst nicht von den mitbeteiligten Männern, sondern von einem Weibe empfangen, das sie aus der Ferne mit seinem Gefühlsschwunge sich zu eigen macht, ist ein Vorzug. Mitten darin stehen wir in der Kenntnis der politischen Lage, ehe wir noch das Ringen der Männer um deren Gestaltung mitmachen. Leonore enteilt, weil sie glaubt, Fiesko nahe; doch es ist Gianettino maskiert mit dem Mohren Hassan. Neben die hochfühlende Gräfin tritt auf der Stelle wüstes niedrigstes Verbrechen. Gianettino kauft sich den Mohren für die Ermordung Fieskos, der wie ein „Magnet“ ist, „gegen dessen Pole alle unruhigen Köpfe fliegen“. Hastig gibt er den Mordauftrag, ebenso wird er angenommen. So sieht man mit dem Plane eines blutigen Verbrechens die beiden Gestalten höchst fragwürdig vorüberschweben. Ihren Platz nehmen alsbald zwei Männer Genuas ein, die wie Leonore die Befreiung der Stadt von den Dorias wünschen, aber unter wie anderen Hoffnungen! Der Anblick des blutigen Despoten wird in die Mitte genommen von den Worten der Freiheitsbegeisterung dort und von dem Maskenzuge der Wollust und der Habsucht unter dem Zeichen der Freiheit hier. Die schwarzen

Mäntel, die Calcagno und Sacco tragen, sind nicht ihre einzigen Masken und der äußere Anblick dieses Maskenballes wird nach allen Richtungen zum Sinnbild der Larven, mit denen eine Person nach der anderen umherwandelt. Den Wüstling Calcagno hat Leidenschaft ergriffen für die schöne Leonore und deshalb will er Fiesko mit der Verschwörung gegen Doria beschäftigt wissen und sie fördern, um „als Marder in den Hühnerstall zu fallen". Der verschuldete Sacco will mittun, die jetzige Staatsverfassung wegzuräumen, um kein Bettler zu werden. „Wärme mir einer das verdroschene Märchen von Redlichkeit auf, wenn der Bankerott eines Taugenichts und die Brunst eines Wollüstlings das Glück eines Staates entscheiden." So Calcagno und beide eilen zu Verrina, dem eisernen Republikaner, um die Empörung zu betreiben. Dieser Auftritt ist eine treffliche Probe von der dichterischen Objektivität Schillers, die ihm bei seiner großartigen Subjektivität doch nie gefehlt hat und von der ja schon die Gestaltung der einzelnen Räuber gute Beispiele abgibt. Er weiß recht gut, wie viele gemeine Beweggründe Unternehmungen von idealstem Anstrich begleiten und liefert davon eine gelungene Satire. Diese drei Auftritte enthielten sämtlich lebhafte Hinweise auf Fiesko und der Hörer wird in Spannung versetzt, den Mann kennen zu lernen, mit dem Liebe, Hoffnung, Haß und List ihre Rechnungen machen. Nun tritt er vor uns auf, aber man ist sich bald im Klaren, daß seine weiße Maskenhülle auch an ihm nicht die einzige Larve ist, daß wir von seiner Wesensart hier nichts erspähen als die Kunst seiner Verstellung. Er kommt mit der Gräfin Imperiali, die in despotischer Laune mit ihm spielt und deren Grimm auf Leonore er damit beschwichtigt, daß er ihr deren Bild schenkt und das ihrige dafür empfängt. Sie hängt es ihm um: „Sklave, trage die Farbe deines Herrn." Als sie frohlockend davongeht, triumphiert auch Fiesko, doch nur dem Schauspieler ist es aufgetragen, den Sinn dieses Triumphes in seiner ganzen ironischen Bedeutung dem Hörer auszulegen, wenn er ruft: „Julia liebt mich! ich beneide keinen Gott." Er ist eben, wie der Dichter selbst ihn im Personenverzeichnisse charakterisiert, „höfisch-geschmeidig" und „tückisch"! Nun tritt der uns schon so fragwürdig gewordene Gianettino abermals auf. Bezecht verspricht er, mit derselben Despoten-

laune wie Julia sich brüstend, dem Kuppler Lomellin zum Trotz allen besseren Ansprüchen die Prokuratorwürde. Während drei schwarze Masken auf die Republik anstoßen, stellt er nämlich einem Mädchen, das einen unter ihnen zum Vater hat, nach und meint, daß Gewalt die rechte Beredsamkeit sei auch für Verrinas Tochter. Fiesko geht vorüber und schmeichelt sich auch bei Gianettino ein durch seine schwärmerische Glut für dessen Schwester. Fiesko unterredet sich dann mit den drei schwarzen Masken, und, wie sein weißer Mantel, so sticht seine zur Schau getragene Weltlust grell ab von dem Mannesernste Verrinas in seiner Trauerfarbe. Etwas mehr kommen wir dem Wesen Fieskos auf den Grund in der folgenden Begegnung mit Bourgognino, wiederum einem Verehrer Leonorens, der aber aufrichtig einst „das Fräulein von Zibo anbetete“ und dem Nebenbuhler wich. Er fordert, die Maske herunternehmend und sonder Rückhalt Rechenschaft im Zweikampf für die von Fiesko nun Leonore angetanen Kränkungen. Fieskos Antwort ist ausweichend, doch, als der Jüngling eingesteht, sonst Ehrfurcht für ihn gefühlt zu haben, versetzt er: „Einen Mann, der einst meine Ehrfurcht verdiente, würde ich – etwas langsam verachten lernen. Ich dächte doch, das Gewebe eines Meisters sollte künstlicher sein, als dem flüchtigen Anfänger so geradezu in die Augen zu springen,“ und auf Bourgognino deutend: „Wenn diese Flammen ins Vaterland schlagen, mögen die Doria feste stehen.“ So rückt die Exposition nicht in breiten Erzählungen, wie in vielen Dramen, sondern Szene um Szene stetig durch die Handlung wichtiger Personen selbst wie der Zeiger einer Uhr vorwärts und der Schleier, der über Fiesko gedeckt ist, lüftet sich langsam dabei mehr und mehr. Der nächste Auftritt gibt vollends Gewißheit, daß Fiesko sein Verhalten zu den Dorias nicht als Blinder einnimmt. An ihn schleicht jetzt jener Mohr sich heran, der vorüberhuschend vorher den Blutauftrag vom Prinzen bekam. Wir lernen ihn hier in seiner fesselnd lebendigen Bizarrerie besser kennen. Er ist eine Spätgeburt derselben Fantasie, welche den Dichter in die Verbrecherstimmungen des Räubertums hineinversetzte, von besonderer köstlicher Reife. Es sind zwei unmittelbar neben Fiesko stehende Gestalten, die sich von ihm wundersam abheben: neben seiner Verstellungskunst die sich immer einfach gebende, lichtreine,

hochherzige Leonore, und das dunkle Verbrechergenie Hassans neben seinem Heldengenie. Der Mohr, das Muster eines Galgenstrickes, ist dabei voll wunderlicher „Verbrecherehre“, voll Stolz, voll Humor und Laune, sich fortsetzend über alles zwar, was unter Menschen gilt, doch sein eigenes Temperament und Selbst, um das die Welt sich ihm bewegt, eifersüchtig wahrend. Hoffmeister gab den Mohren für überhaupt unmöglich aus; hatte er solche Wissenschaft des Spitzbubentums, daß er dafür gutsagen konnte? Vielmehr glaube ich, diese eine Gestalt würde wieder genügen, um zu zeigen, wie hoch die realistische Kraft Schillers über aller der realistischen Stümperei ist, die einzig mit Hilfe ihrer Sinnenerfahrung etwas schaffen will. Der Mohr ist kein konstruiertes, sondern ein geistig erschautes Wesen und nicht ohne Grund Lieblingsrolle der berühmtesten Charakterspieler geworden. Das Genie des abenteuernden Fiesko scheint gleichsam zu wachsen, indem es sich dies Spitzbubengenie wie einen weitreichenden Arm erborgt, mit dem es jeglichem Beginnen der Gegner zuvorkommt. Wie Gianettino vor Fiesko auf seiner Hut war, so ist es mit besserem Glücke Fiesko vor Gianettino: Der Mohr spielt gleichfalls sein Maskenspiel auf diesem Maskenballe, bis ihn Fiesko beim Ansatze zum Meucheln ertappt und mit seiner Kaufsumme den Prinzen bei ihm überbietet. Hassan aber möchte, da „er das Geld nicht verdiente“ und da ihm der freigebige Herr gefällt, ihm umsonst dienen. Er hält seinen Vortrag über die vier Spitzbubenzünfte und wird endlich für einen Jahreslohn von Fiesko gedungen.

Und nun werden wir aus dem bunten Maskengewühl in den Anblick einer grauenvollen Stille versetzt. Im Hause Verrinas vernehmen wir, wie die von Gianettino geschändete Bertha sich entsetzt vor dem nahenden Vater, dessen einziger Trost sie sonst war. Nach ihrem Geständnisse zwingt Verrina seine zuerst wild auflodernde Wut, die ihn zum Schwerte gegen die Tochter greifen ließ, und offenbart den eben wegen der Senatorwahl ihn holenden Sacco und Calcagno die Untat. Zu Berthas Schrecken kommt jetzt auch Bourgognino, der durch die glückliche Heimkehr seines Schiffes im Fluge zum reichen Manne ward und jene als Braut begehrt. Langsam erfährt er den Sachverhalt. Verrina aber entnimmt sich aus dieser Schandtat plötzlich die Schickung,

die Genuas Erlösung ankündigt, und all sein voriger Zorn hallt aus im Donnerworte des Fluches für sein eigenes Kind, welchen die Stunde der Vergeltung und Befreiung allein tilgen soll; darum gibt es dafür keinen Aufschub. Bourgognino flammt auf, den Tyrannen zu morden, um dann die Braut zu küssen, auch Calcagno, Sacco schwören. Ein Teil der Maskerade setzt sich auch hier fort, insofern diese beiden, wie wir sie kennen, nur aus eigennützigen Trieben für Genuas Freiheit mitwirken. Aber welch ein Kontrast nach allem dem Maskenschauspiel dieses so andere zeremoniöse Schauspiel, wo der Vater den schwarzen Trauerflor über die Tochter wirft und die Genueser schwören; nach so vieler bunter Verstellung dieser wohltuende feierlich sich verkündende, grausam wahrhaftige Ernst! Zum Ernst, mit dem er anhub, kehrt am Schlusse der Aufzug zurück, doch an Stelle der Frauenbegeisterung treten herbe Mannesworte. Calcagno und Sacco wollen Beistand für den Aufruhr werben, Verrina hofft Fiesko, an dem er noch nicht verzweifelt, durch ein Gemälde zu bewegen, dessen Gegenstand, wie später sich zeigt, dem alten Republikaner in dieser Stunde nahe das Herz berührt. Bourgognino braucht keinen Fiesko und will allein handeln, jubelnd: „Ich hab' einen Tyrannen!"

Nach diesen Ausbreitungen wird man mir, glaub' ich, die hohe Meisterschaft in der Technik dieses ersten Aufzuges, wie sie sich zudem in der mit lebhafter Handlung einhergehenden Exposition bekundet, nicht bestreiten. Anderseits hat man es als technischen Fehler bezeichnet, daß wir im ersten Akte über die wahren Absichten des Helden unaufgeklärt bleiben. Zwar wissen wir genau, daß er gegen die Dorias Verstellung übt, und ersehen aus einer Stelle, daß er trotz seiner ausweichenden und gegen jedermann zurückhaltenden Art den Dorias das Verderben wünscht; allein wir erfahren nirgendwo klar, wo er hinaus will. Dem Schauspieler bleibt nicht bloß an der oben angegebenen Stelle, sondern auch sonst da viel überlassen und, wenn er recht das Seine tut, so ist es möglich, daß wir dennoch über die Ziele Fieskos Bescheid wissen und das Rätsel seines Schweigens erraten. Selbiges ist, mit der gewohnten dramatischen Technik und insbesondere mit derjenigen Shakespeares verglichen, fraglos eine Anomalie. Ist nun diese Anomalie ein tech-

nischer Fehler? Sie wird uns ähnlich noch in einem anderen Schillerschen Werke begegnen. Der kühlere Eindruck Fieskos als eines „Opfers der [d. h. seiner eigenen] Kunst und Kabale“ im Vergleich zu dem durch sein Gemüt fortgerissenen Karl Moor ist Schiller selbst nicht entgangen, wie die ursprünglich dem Professor Abel gewidmete Vorrede gesteht, und die Wärme der Hörer wird dadurch, daß ihnen in der Exposition ein Rätsel aufgegeben wird, noch mehr gedämpft. Die Antwort auf die gestellte Frage versparen wir bis zum Überblick der gesamten Technik des Stückes.

Der zweite Aufzug knüpft wieder beim Beginne des Stückes, der Betrübnis Leonorens über Fieskos Untreue an. Sie hat die Vertauschung ihrer Silhouette bemerkt. Julia nistet sich bereits ein im Palaste des Grafen und mißhandelt seine Gattin mit erniedrigenden Reden. Leonore doch, die bei dem moralischen Tiefstand dieser Rivalin es unmöglich findet, daß Fiesko sie liebe, gibt ihr das bestens zurück, bis Julia mit der Vorzeigung ihrer Silhouette sie niederschlägt und im Triumphe verläßt. Nun kommt Calcagno und versucht dasselbe bei ihr, was Julia von Fiesko davontrug. Obschon sich verraten wähnend, bleibt sie dem Gatten treu. „Geh! Fieskos Schande macht keinen Calcagno bei mir steigen, aber die Menschheit sinken.“ Nachdem so Calcagnos Anschlag gänzlich gescheitert, hat Fiesko durch den Mohren auf seinen Bahnen desto besseres Gelingen und vernimmt, daß seine Verstellung glückt und daß nur „ein Jesuit den Fuchs im Schlafrocke bei ihm wittere“. Alles das versetzt den Grafen in gute Laune und er vergilt Hassan den Spott der Städter über seine Brutus-Stumpfheit mit Geld. Da braust das laute Getümmel von Bürgern heran, die durch Gianettinos Gewalttätigkeit bei der Prokuratorwahl Lomellinos erzürnt sind. Fiesko spottet ihres Grolles, doch freut er sich über den wachsenden Aufruhr. Der kundschaftende Mohr meldet herbeistürzende Handwerker. Hier wird Fieskos geheimes Ziel, das durch manche hingefallenen Worte, namentlich durch die vorige Szene bei der rechten Schauspielerdarstellung längst deutlich geworden sein muß, klar enthüllt, wenn er den Handwerkern nach ihren heftigen Beschwerden seine Tierfabel vorträgt und damit für *seine* Monarchie wirbt. Jene stimmen mit ihm für die Monarchie

des „Löwen“. Alles in gärender Bewegung, nur der Held bleibt gelassen und Herr der Lage. Er benutzt jetzt den Mohren zum Angeber von Gianettinos Mordanschlag und läßt sich zum Scheine verwunden. Neben diesem Komödienspiel gewahren wir den durch das Geschrei verursachten wirklichen Schrecken Leonorens und in sehr hübschem raschen Kontrast dazu deren inniges Entzücken über ein paar von dem wohlbehaltenen Fiesko ihr zugesandte Kußhände. Diese kurzen Worte künden uns Fieskos nun bald sich zu erkennen gebende wahre Gesinnung gegen Leonore an. Auch hier geschieht die Lüftung der Maske allmählich mit eigenem dramatischem Reiz. – Der Dichter führt uns nun in den Palast des Dogen, wo Gianettino gegen Lomellin der Empörung zum Trotz prahlt, den dem Brande der Stadt zuschauenden Nero machen zu wollen, und sich in fälschliche Sicherheit vor Fiesko einwiegt. Er ist nicht weniger zuversichtlich als dieser, doch sein Mut ist nichts als Tyrannenverwegenheit und sinkt sogleich, als der alte Doge vor ihn tritt und ihm in seiner Rede, „vor der das Meer aufhorcht“, Mißfallen und Verachtung entgegenschleudert, so daß der Neffe beschämt die Blicke zu Boden schlägt. Andreas fühlt all sein Lebenswerk durch solchen Erben vernichtet. Hoheit und Adel dieses Fürsten im „republikanischen Trauerspiel“ hat Schiller mit voller Objektivität geschildert. Während der Neffe voll Frevelmut und Zügellosigkeit von Anfang in den Vordergrund der Handlung sich drängt, bleibt der greise Oheim abseits vom Weltlärm im ruhigen Vertrauen, daß seine Verdienste um Genua in Genua weiter leben. Erst hier mit den wenigen markigen Worten, in welchen er würdevoll der Nichtswürdigkeit Gianettinos entgegentritt, und dann noch im Ausgange des Stückes beschreitet er die Bühne. Gleich darauf meldet Lomellin dem Prinzen eine schwere Niederlage: der Mohr ist beim Mordversuche gegen Fiesko ergriffen und hat alles gestanden. Da Gianettino dies Spiel verloren sieht, baut er auf eine andere schon von ihm gelegte Mine, einen mit Kaiser Karl abgemachten Staatsstreich, der zwölf Senatoren das Leben kosten und dem jüngeren Doria die Selbstherrschaft über Genua verschaffen soll. Unternehmend ist er und unternehmungssicher ganz wie Fiesko, noch um vieles „tückischer“ als dieser, dessen Listen

nur von der Leichtigkeit seiner genialen Natur eingegeben sind. Weil er anders als der Graf Venus und Fortuna durch blutig rohe Gewalt zwingen will, stürzt er ins Verderben. Den Oheim, vor dem er eben noch die Augen niederschlug, will er als „alten Mann“ beiseite schieben. In frecher Siegeszuversicht eilt er wieder davon, die sein Spießgefährte Lomellin mit ihm teilt, der in seiner nackten Gemeinheit zum Helfershelfer des Prinzen paßt, wie in seiner fein angelegten Schurkerei Hassan zum Beistand des Helden. – In seinem Hause beauftragt dieser seinen Merkur mit neuer Kundschafterei gegen Gianettino, vor dem er jetzt am wenigsten sicher sein darf. Er besitzt alle Geheimnisse durch seinen allgewandten, allwissenden Kumpan und stellt dessen schlaue Zunge in Dienst für den von ihm beschlossenen Staatsstreich mit vier Galeeren und auswärtigen Hilfstruppen. Der Schwarze hat der blonden Bella auch die Kunde vom Korb, den Calcagno von Leonore sich holte, abgeschmeichelt. Fiesko lächelt nichts an als Erfolg. „Die Frucht ist zeitig“ und er braucht bloß seine Larve zu lüften. Seltsam ist hier doch, da Fiesko sonst dem Mohren hier lauter listige Heimlichkeiten aufträgt, daß er ihm erlaubt, vor den Genuesern jetzt kühn mit der Sprache herausgehend zu sagen: „Genua liegt auf dem Block und dein Herr heißt Johann Ludwig Fiesko.“ Verrina und die Verschworenen, von Fiesko diesmal herzlich begrüßt, führen ihm den Maler Romano zu, der dem die Kunst „brüderlich liebenden“ Grafen die letzte Arbeit seines Genius, in der er sich erschöpft glaubt, bringt. Es ist die Hinopferung Virginias durch den eigenen Vater, womit Verrina Fiesko zur Tat für die Republik entflammen will. Verrina schwärmt wie weltentrückt vor dem Bilde, Fiesko aber bewundert nicht den Kopf des Römers und die politische Begebenheit darauf, sondern die Schönheit des Mädchens, welche seine feine Seele entzückt, daß er, weit von dem sinnenrohen Gianettino verschieden, „vor des Malers Fantasie knien und der Natur einen Scheidebrief schreiben“ möchte. Die Republikaner sind nun arg enttäuscht. Nachdem jedoch Fiesko noch mehr den Künstler mit seiner Bewunderung gesättigt hat, da hält er ihn zurück an der Hand, fühlend, was für eine Tat von ihm bald ans Licht hervortreten werde, gegen welche die gemalte

Befreiung Gaukelwerk sei. Er wirft das Gemälde um. „Der Schein weiche der Tat — ich habe getan, was Du — nur maltest.“ Er entdeckt den Patrioten, in wie umfassender Weise er die Befreiung vorbereitete und wie er den Tyrannen im Garn hält. Er hatte mit seiner Verschlagenheit „die Ketten schon zerbrochen, ehe jene sie nur von fern rasseln hörten“, hat mit erheuchelter Buhlerei die Dorias, mit munterer Tollheit ganz Genua getäuscht. Die Republikaner knien vor seiner Größe nieder, auch Bourgognino, ob deren Art auch sein schlichtes Heldenfeuer beleidigt, nur Verrina nicht, den ein Schaudern faßt vor dieser Größe. Als Fiesko zu schleunigem Handeln ruft, da selbst noch steht Verrina versunken, bis Bourgognino ihn bedeutet, daß ja Bertha verzweifle. Da wacht Verrina auf: „Zum Werk, Genueser.“ Fiesko rät, daß in dieser Nacht noch die fünf Versammelten den Plan des Aufstandes überdenken. Bourgogninos jugendliche Begeisterung bringt eine Umarmung aller zustande: „Hier wachsen Genuas fünf größte Herzen zusammen.“ Diese Umschlingung, ob auch mit der vollen Schillerschen Glut einer Karlos-Stimmung ins Werk gesetzt, ist doch nicht ohne starke Ironie: Zu diesen fünf größten Herzen gehören ein Sacco, ein Calcagno! Die Ironie liegt wie eine Schleierwolke über dem ganzen blendenden Glanz dieser Szene; wenn Fiesko glaubt, daß er bereits getan hat und siegte, so ahnt man, daß sein Werk gestürzt werde wie das von ihm verächtlich umgestoßene Kunstwerk und sein Licht des Genies so wenig „Fett“ erhalte wie das des Künstlers. Eine unheimliche Ironie birgt dann Verrinas Wort zu Bourgognino, er „werde Seltsames von ihm hören“. Das sind Beispiele, wie objektiv Schiller sogar Stellen seiner eigentümlichsten Subjektivität bemeisterte. Den Akt schließt ein Selbstgespräch merkwürdigsten Inhaltes. Nach so vielem berechneten Handeln der Verstecktheit, während dessen nur hie und da eine Spur von des Helden Meinen und Denken hervorsah, greift Fiesko, gehoben und gerührt von der Gunst des Glückes, dessen vollgemessenes Maß jetzt greifbar vor ihm zu liegen scheint, plötzlich und zum ersten Male einsam in die eigene Brust und, während all sein Tun bisher einzig dem Besitze der Krone zustrebte, möchte er jetzt die wilden, die lügnerischen Fantome des Ehrgeizes bannen: „Ein Diadem erkämpfen ist

groß. Es wegwerfen, ist *göttlich*. Geh' unter, Tyrann; Sei frei, Genua, und ich dein glücklichster Bürger.« Man muß es aber fühlen und der Schauspieler muß so den Ton nehmen, daß an der Flüchtigkeit dieser bloßen Anwandlung, die von festem Vorsatz weit entfernt ist, nicht zu zweifeln ist. Es ist das eine Träumerei dieses großen Gemütes, nicht mehr, und man hat ja längst bemerkt, wie gänzlich sie dem entschiedenen Trachten des Helden zuwiderläuft. Neben den einfach edlen Charakteren des hohen Andreas, der schwunghaften Leonore, des spröden Verrina, des flammenden Bourgognino – wie sie des Gegensatzes halber gerade in diesem Stücke von eigener Bedeutung sind (solche Zahl edelschlichter Gestalten begegnet uns später nur im »Tell« wieder) – steht Fieskos in aller ihrer spielenden Leichtigkeit doch zusammengesetzte Gemütsart. Freigebig, wie er es auch mit irdischer Habe ist, und großmütig möchte er wohl, vom Glücke gekrönt, was er fast schon errang, als Freiheitshort den Bürgern wiedererstatten. So aber sinnt er im selben Augenblick, da Verrina in seinem Freunde bereits den Tyrannen wittert! Gianettino bestimmte das Todeslos Fiesko und den Patrioten, Fiesko und diese bestimmten es den Dorias, Verrina bestimmt es mit eiserner Unerbittlichkeit Fiesko.

»Fiesko muß sterben!« Mit diesem Mißklange in öder Wildnis aus dem Munde des starren Republikaners beginnt der Aufzug der dramatischen Höhe. Verrina vertraut das dem erschreckten Bourgognino an, um nicht allein das wissen zu müssen, was er allein ausführen will. So nimmt er anders als Fiesko, der in einsamer Verschwiegenheit den Eingebungen seines stolzen Herzens folgt, für seinen geheimsten Entschluß sich einen Vertrauten. Verrina kennt jetzt den alten Freund besser, als er sich selber eben kannte. Das zeigt der nächste Auftritt, in dem Fiesko nach schlafloser Nacht sich von seinen Gewissenskämpfen im Anschauen des morgenbesonnten Genua losreißt: »Daß ich der größte Mann bin im ganzen Genua! und die kleineren Seelen sollten sich nicht unter die große versammeln?« »Diese majestätische Stadt! Mein!« »Ist anderer Diebstahl gemein, ist es namenlos groß, eine Krone zu

stehlen.«[1]) »Gehorchen und Herrschen! Sein und Nichtsein!« Er ist entschieden. Die vorige Szene, welche Verrinas furchtbaren Entschluß enthält, umzustellen in den fünften Akt, wie es öfter geschieht, ist unverzeihliche Verballhornung. Man verdirbt damit die tragische Stimmung, daß, noch bevor Fiesko sich über seinen Willen ganz klar geworden, schon das Damoklesschwert über ihm hängt. Verdorben wird ferner damit, was dem Hörer aus diesem Urteils- und Todesspruch Verrinas zu hellem Bewußtsein kommen soll: die innere Notwendigkeit von Fieskos Herrscherbegierde, die aus seiner Seelenbeschaffenheit entspringt und die Verrinas Scharfblick, wie wir sie uns längst zu unbewußtem Eindruck gebracht haben müssen, bloß ans Licht zieht. Im fünften Aufzuge dagegen ist das dicht vor der Tötung Fieskos alles Pleonasmus. – Leonore tritt zu dem in seinen Herrschergedanken eingewiegten Gemahl und bekennt ihm den Vorsatz, sich von ihm zu scheiden. Seine Bestürzung, ihre Vorwürfe, seine Erschütterung, ihre Tröstung. Ganz kindliches, hingebendes Gefühl ist dies hochfühlende Weib auch noch in ihrer Anklage, und so wird es menschlich und wahrer auch in dem, was »zu denken dem Weibe verboten«. Fiesko erbittet von ihr, die ihm »alles, nur nicht Gleichgültigkeit« bewilligt, »Genua zwei Tage älter werden zu lassen, ehe sie verdamme.« Dieser Vorfall doch, wo Fiesko sich vor den Tränen seines Weibes »verkriechen« muß, ist der Anfang seiner Niederlage, der *gleich* auf Verrinas stille Vehme und auf Fieskos hochfliegende Gedanken folgt. – Nun scheint es, daß wieder seine Triumphe sich fortsetzen. Hassan meldet abermals neue Entdeckungen und darunter Gianettinos Mordanschlag auf die Senatoren und Fiesko. Er offenbart überdies den Vergiftungsversuch Julias gegen Leonore zum Entsetzen Fieskos, den jedoch die Vereitelung des Teufelsplanes »durch einen ärgeren Teufel« besänftigt. Des Mohren Kameradschaft und kameradschaftliche Treuherzigkeit wird dem Grafen auf der Bahn seiner Erfolge nun lästig. Er verdankt ihm beinahe alles, aber er darf nicht länger Arm in Arm mit dem Verbrechen wandern. Das merkt Hassan, der fraglos

[1]) »Soll gesündigt sein,
So sei's um eine Krone. Sonst in allem sei man fromm.«
(Euripides, Phönizierinnen.)

an diesem Gebieter hängt, und äußerst ingrimmig, ja nicht bloß pfiffig, müssen im Gefühl der Spitzbubenehre die Worte klingen: „Der Mohr hat seine Arbeit getan, der Mohr kann gehen." Auch von der Lockerung dieses Bundes merkt man, daß sie einen Riß in das Glück Fieskos bedeute, wie in anderer Weise die Wandlung von Verrinas Treue. Dämonisch, gleichsam durch die Künste schwarzer Magie, war Hassan, Fieskos Glückspender; wenn dieser ihn von sich entfernt, werden sein Glück dann Engelshände hüten? Die Verschworenen kommen; es wird der Fall von beiden Dorias beschlossen. Über das Wie machen Calcagno und Sacco Vorschläge hinterlistigen Meuchelmordes, die Fiesko entrüsten. Der Verbrecher vom Fach, dessen er sich bediente, hat nie in seinem Solde Schurkenhaftes verrichtet, wie es diese Verbrecher im Senatorenrock planen. Anders Verrina, nach dessen Willen der offene Aufstand beschlossen wird. Fiesko, seine neuesten Geheimnisse kundgebend, drängt auf kühnes Daraufgehen noch in nächster Nacht und so wird entschieden. Fiesko will alle, deren Beistand man braucht, zu einer Abendlustbarkeit laden. Er verlangt Unterwürfigkeit unter seine Leitung, die ihm von Verrina für die Nacht des Aufruhrs zugestanden wird. Die Rollen werden verteilt. Den Mohren versendet Fiesko mit Einladungen „zu einer Komödie", diese letzte Arbeit mit einer hinter sich geworfenen Goldbörse lohnend. Damit verwundet er des Mohren „Treuherzigkeit", wie Schiller sein Wesen wiederholt bezeichnet, und der denkt sich, daß es kaum ein Ärgeres sei, Geld als ein Herzogtum zu stehlen. Es wäre falsch, diese Treuherzigkeit wegen der damit vermischten Schlauheit zu übersehen. In dem Beleidigten erwacht der Verbrechertrotz. Er befürchtet, daß Herzog Fiesko ihn werde hängen lassen. Seiner Berechnung scheint es verlockend, dem Dogen Andreas alles zu verraten um Goldeslohn. Was ihn abschreckt, ist nur, daß er vielleicht aus Geldgier Heil anstatt Unheiles stifte, um das es ihm immer zu tun. Keinen Rat wissend, „will er einen Gelehrten fragen." Daß dergestalt sein Entschluß im Ungewissen gelassen wird, bis die Satanssuppe gekocht ist, dies erhöht die technische Wirkung. — Bei der Imperiali holt sich Gianettino die Gewißheit, daß Fiesko „noch der alte Fantast sei". Die Geschwister bewerfen sich mit

Schimpfworten, in ihrer Atmosfäre ist nur Gemeinheit, das Widerspiel zu der rührenden Szene Leonorens im Anfange des Aktes. Lomellin meldet einige Störungen im Plane des Prinzen, die, wie wir wissen, der Mohr bewirkt hat. Gianettino sorgt nicht darum, er weiß, daß in der Frühe Fiesko tot in seinem Bette liegen werde. Er schwelgt in Sicherheit, die der eintretende Fiesko noch vermehrt; denn er tändelt auf das Artigste mit Julia und setzt sich auf das Versöhnlichste mit dem anfangs durch sein Kommen entsetzten Prinzen trotz dessen Mordversuch auseinander. Gianettino ist so sicher, daß er Meldungen der Leibwache über verdächtige Vorgänge barsch abfertigt. Fiesko beschwatzt Julia, ihn in sein Haus zu begleiten zu einer Komödie, „die zum Totlachen ist."

Dieser Aktschluß zeigt noch einmal Fiesko im alten Übermut und bitterste Ironie liegt darin, daß er, wo er den übersicheren Prinzen mit besserer stillverschwiegener Siegessicherheit in den Fängen zu haben glaubt, selber reif ist für den Untergang. Einer betrachtet den anderen als seine Beute und beide sind Beuten des Todes. Durch leichtes munteres Spiel muß diese Ironie möglichst hervortreten und die Rachbegier Fieskos, wie sie sich ironisch hinter der Leichtfertigkeit gegen Julia versteckt, eine Art Teufelsmal erhalten, während der Prinz murmelt: „Der arme sorglose Wicht!" Ironie gegen Ironie und über der einen wie der anderen die unbarmherzige Schicksalsironie. Soll die Szene am Schlusse des Höhenaktes ihrer wichtigen Stellung recht entsprechen, muß durch lebhaftestes Spiel die Gefahr abgewandt werden, daß sie schleppend wirke. Im ganzen ist dieser dritte Aufzug, nachdem er höchst bedeutend einleitete, kaum von der dramatischen Wucht, die sonst die Höhenakte des bühnengewaltigen Dichters auszeichnet. Es herrscht im Vergleiche mit den beiden ersten Aufzügen eine merkliche Kühle; an starken Zusammenstößen gebricht es. Hier beginnen die Schwächen des Werkes, das freilich des Mächtigen genug hat, was seinen großen Schöpfer nicht verleugnet.

Der vierte Aufzug hebt mit bewegtem äußerem Geschehen an. Bourgognino führt Truppen auf Fieskos Schloßhof. Jedermann sollen sie herein, keinen hinauslassen und so staut sich die Versammlung auf dem Hofe. Hier wiederholt Verrina flüsternd gegen Bourgognino seinen Entschluß, Fiesko

zu töten, da er sonst des Dogen Mord nicht verantworten könne. Gleich darauf erscheint Fiesko, so daß der erneuerte Todesspruch unmittelbar über seinem Haupte schwebt. Im Nu trifft ihn ein harter Schlag: kaum hat er die offene Empörung ausgerufen, wobei er sich die durch den Mohren verschafften Zeugnisse zunutze machte, und kaum jauchzten sämtliche Genueser außer zweien, die er hochherzig wie immer vor der Wut der übrigen schützt, ihm Beifall, da bringt Calcagno die Hiobspost, daß der Mohr beim Herzog Verrat beging. Mit bleicher Furcht, die seiner kleinen Art eigen, schreit er es aus und Verzweiflung packt je nach seinem Charakter verschiedenartig den einen wie den anderen, worauf Fiesko die Geistesgegenwart hat, Calcagnos Meldung für eine Veranstaltung seinerseits auszugeben, mit welcher die Verschworenen auf die Probe gestellt werden sollten. Insgeheim doch fühlt er den Hieb: „Der Teufel ist schlau. Der Mohr ist schlau.“ Und war die Unbesorgtheit, mit der er Hassan ins Weite schickte, nicht eigentlich ein Ungeschick, welches mit seiner sonstigen Klugheit nicht ins Reine zu bringen ist? Warum nahm er jenen nicht in Haft, bis wenigstens der Aufruhr geglückt war? Sehr wohl; und dennoch ist hier anzumerken, daß gerade die siegesbewußte Genialität oft Lücken im Kleinen offen läßt trotz aller scharfsinnigen Überlegung. Nun kommt Botschaft vom Herzog, der den Mohren an Fiesko ausliefert und ihm ansagt, „er werde in dieser Nacht ohne Wache schlafen.“ Als durch solche Großmut Fiesko sich nicht beschämen lassen mag und vom Aufstand ablassen will, ruft Verrina ihn gebieterisch zur Pflicht zurück, die er der Republik schulde. Er bezwingt sich wieder und gibt Hassan, dessen Stricke er zerhaut, frei, weil er einer großen Tat diente. Der entspringt mit Gelächter, das wie heiserer Spott über die Hoffnungen Fieskos klingt. Durch den Bedienten fragt die Gräfin Imperiali nach Fiesko und der besinnt sich auf die lustige Komödie, welche er der Dame versprach. Nachdem er alle Genueser an ihre Aufgaben verwies, geht er davon zu diesem „wichtigen Geschäfte“.

In den Konzertsaal, wo Leonore auf sein Geheiß hinter der Tapete lauscht, führt er unter tausend süßen Lockungen Julia und preßt ihr durch die darauf folgende Kälte das Geständnis heraus, daß sie ihn anbete. Dann führt er Leonore hervor und gibt mit der Glocke den Verschworenen das verabredete

Zeichen zu nahen. Er entdeckt Julias Giftanschlag gegen Leonore und offenbart, warum er seine „Harlekinsleidenschaft“ für jene zur Schau trug, und daß es den Dorias an den Kragen gehe. Julia wird in das Staatsgefängnis gebracht; aber in ihrer Demütigung hat sie noch das profetische Wort für Leonore: „Freue dich deines Triumphes nicht, auch dich wird er verderben und sich selbst und – verzweifeln!“ Es ist das einzige Wort der Wahrheit, das der Dichter ihr in den Mund legt, und schon die über der nächsten Handlung wieder brütende Schwüle läßt seine Erfüllung ahnen. Fiesko entläßt die Versammlung, vor der er seine Ehre gerettet, bis zum Kanonenschuß, der das Zeichen des Aufstandes sein soll. Und nun gesteht er Leonoren, daß er sie morgen als Herzogin wecken werde. Hier ist die Stelle, wo Leonore zum ersten Male in die politische Handlung eingreift, da sie bisher mit dieser Haupthandlung bloß durch ihre Stellung zu Julia, welche ja für Fieskos listige Pläne ihre unfreiwillige politische Rolle spielen mußte, zusammenhing. Das ganze Weib wird hier durchbebt vom Freiheitsgefühle ihres Heimatbodens und ist wie Königin Elisabet (Don Carlos), Gertrud und Bertha (Tell) beim Manne der unbestechliche Anwalt für die heiligsten Pflichten und Rechte der Menschheit. Doch siegreich wie jene Frauen beim Manne ist sie nicht: sie hält dem Gatten vor, wie er verloren sein werde in diesem Wagnis, weil es „kein Spaziergang sei, Republikaner aus dem Schlafe aufzujagen und das Roß an seine Hufen zu mahnen“; für den unglaubhaften Fall des Gelingens bedeutet sie ihn, wie „das zarte Pflänzchen der Liebe verdorre in der stürmischen Zone des Trones“ und immer beredter, immer flehender schildert sie die Unverträglichkeit zwischen Liebe und Herrschsucht. Das sind Reden ganz aus Schillerschem Geiste; es ist nichts wohltuender, als einen Genius Gebilde hervorbringen zu sehen, die „notwendig sind wie des Baumes Frucht“ und die bei jedem anderen Bildner vielleicht fremd anmuten würden. Im Hoffen und Bangen steigert sich das Flehen Leonorens so, daß, als der Alarmschuß Fiesko zur Tat ruft, sie die Sinne verlassen. Angstvoll stürzt der Gatte nieder vor ihr; doch es darf ihn nicht halten und sein davoneilender Fuß trägt ihn nicht zur Siegesfeier der Freiheit.

So endet der Akt mit ergreifend schöner Sinnbildlich-

keit. Fiesko ist hier der Mann, der sich losreißt aus innigsten Banden, mit denen sein Weib ihn zugleich festknüpfen will an selbstlos heilige Bürgerpflichten, welche dem Blicke einer Frau durch keine Selbsttäuschungen des Eigennutzens entstellt werden, und es ist, als ob der Ehrsüchtige seinen Lebensfaden zerreiße. Die Szene ist die einzige warme des Aufzuges. Nachdem im Akte der Umkehr der deutliche Glücksumschwung des Helden eingetreten, der Mohr zum Herzog überging und seine Pläne verriet, wird durch diesen Schluß das unvermeidliche Verderben so eindrücklich wie möglich gemacht. Der Akt hat sonst lauter äußeres Geschehen und, nachdem im zweiten Akte die fünf Genueser den Freiheitsbund schlossen, ist es nicht ohne Ermüdung, daß im dritten von ihnen der Plan der Verschwörung beredet, im vierten dann der Aufstand wieder in geheimer Zusammenkunft den übrigen Bürgern öffentlich bekannt gemacht wird. Solche Kette bloß äußerer Vorgänge stellt keine Handlung dar nach ihrem eigentlichen Sinne; sie bedarf mächtiger innerer Bewegung und zumal auf ihren Höhenpunkten und darüber hinaus solcher Einschnitte in die Menschenbrust, die Tropfen ihres besten Blutes fließen lassen. Wie hat gerade Schiller sonst diese echt dramatischen Wirkungen in der Hand! Die trotz einzelnem Vorzüglichen nicht volle Kraft der Handlung im dritten und vierten Aufzuge konnte man, als in München der „Fiesko“ auf der neu eingerichteten Bühne (jetzt „Shakespearebühne“) über die Szene ging, besonders merkbar wahrnehmen; denn es ist eben dies der nicht genug zu schätzende Gewinn dieser Bühne, daß sie bei dem raschen Gange der Aufführung, den sie ermöglicht, und bei der Zurückdrängung aller Äußerlichkeiten das echt Dramatische höchlich begünstigt, jeden dramatischen Mangel vergrößert und so Prüfstein der dramatischen Kunst überhaupt ist.

Reiches mächtiges Leben entrollt in packenden Gegensätzen dagegen der letzte Aufzug. Zuerst gleich der ergreifende Auftritt, in dem der Großmut des Dogen Fiesko mit Großmut antwortet und zur Mitternacht ihm den Weg der Rettung öffnet, doch abgewiesen gewahrt, daß es schwerer ist diesem Achtzigjährigen zu gleichen, als ihn zu stürzen. Aber er muß vorwärts: „Verderben, gehe deinen Gang.“ Der in seiner würdevollen Ruhe durch keine nächtliche Gefahr geängstete Alte und der die Nacht aus ihrem Schweigen aufschreckende unternehmende Fiesko

gewähren ein sprechendes Widerspiel. Anzunehmen hat man, daß trotz der Finsternis Andreas seinen Gegner an der Sprache erkennt. Nur dies vorausgesetzt behalten seine Worte ihre eigentümlich schneidende Ironie. Durch hoheitsvolle Ruhe muß der Darsteller vorausfühlen lassen, daß Andreas zuletzt als Sieger hervorgehen wird. – Durch Lärmschüsse aufgescheucht irrt sodann Gianettino mit Lomellin im Dunkel umher; er kommt Bourgognino in den Weg, der ihn anruft und nach keck gegebenem Bescheid „den Räuber der Republik und seiner Braut“ stracks niedermacht. Die Botschaft davon geht sofort an Fiesko ab, wobei dem Sterbenden noch zuletzt das mit ihm getriebene Spiel klar wird; „Pest! Fiesko –“ wird sein Todesschrei. So kommt alles in diesen Nachtbildern des letzten Aufzuges ans Licht und sie bilden den merkwürdigsten Gegensatz zum erleuchteten Ballsaale des ersten, in welchem doch alles Masken- und Versteckspiel war. Hier ist nun jeder hellsichtig und niemand mag sich verstellen. Andreas mit der deutschen Leibwache begibt sich auf die Flucht, hält aber wieder an, weil er die treulose Stadt nicht zu lassen vermag, er will sterben, doch ziehen ihn die Deutschen fort. In jedem Zuge hat der Dichter die mit künstlerischer Objektivität gezeichnete Größe dieses Fürsten im Abstande von dem entarteten Neffen festgehalten. Jetzt aber setzt doch wieder ein Maskenspiel ein, dessen furchtbare Enthüllung freilich nicht lange auf sich warten läßt: Leonore, sobald sie ihre Ohnmacht überwunden, hält nichts daheim, während sie ihren Gemahl in Gefahr weiß, und sie ist in Männerkleidung in die Stadt ihm gefolgt, immer noch gepeinigt von dem Schreckbilde, daß er Rebellen führt und daß Rebellentreue wankt. Doch hoffend, daß er für die Republik streite, möchte das hochgestimmte Weib Mitkämpferin sein und findet zu ihren Füßen ein Schwert, das Schwert Gianettinos, seinen Hut und Mantel. Sie fügt alles dies der Männertracht hinzu und weiß nach dem Urteil ihrer Dienerin nicht, „wie entsetzlich sie schwärmt.“ Erhaben über das Gewöhnliche fragt sie nichts nach dieser Meinung und eilt ab mit dem begeisterten Rufe: „Fiesko und Freiheit!“ Sie paart also die beiden vom Gatten schon getrennten Namen miteinander und erhebt unwissend gegen ihn den Schlachtruf. Diese Ironie muß zum Ausdruck kommen und die Schauspielerin muß

auf das Wort „Freiheit“ solchen schwärmerischen Akzent legen, daß man das versteht. Daran reiht sich eine Folge kurzer Szenen, die ein Bild vom Fortgange des Aufruhrs entwerfen. Der Heldin folgen Männer auf der Bühne, von denen wir wissen, daß sie keine Helden sind: Calcagno, der am Ohr geritzt, Andreas entkommen ließ, und Sacco, sich von den Heldentaten Verrinas und anderer erzählend. Dann abermals ein farbiges Gegenbild: der Mohr, der „diese Suppe einbrockte“, kommt mit Dieben und steckt die Kirchen an, um sich zu entschädigen.

Im Urtext folgt eine kleine anmutige Szene: mit Bertha, die ebenfalls in Mannestracht sich in die Nacht hinauswagt, trifft Bourgognino zusammen und zeigt dem „Knaben von fünfzehn Jahren“ eine für die Freiheit davongetragene Armwunde, ehe er in den Kampf zurückstürzt. Sie ruft zärtlich seinen Namen, der hält an und ineinander verschlungen wandern sie weiter. Die Szene ist ungemein schlicht und innig und wir sehen, was Schiller auch in dieser Richtung vermochte. Auch hier wieder Erkennung und Klärung im Nachtdunkel. Der Parallelismus und Gegensatz zu Leonorens verhängnisvoller Verkleidung ist klar. Wie Fieskos Kunstliebe, der Maler Romano, die Mohrengestalt, so paßt auch diese Verkleidung von Frauen zur Renaissancefärbung des Stückes; indes scheint sie in einem geschichtlichen Drama in ihrer Wiederholung doch ein wenig wunderlich und außerdem ist es unaufgeklärt, wie Bertha das von Verrina ihr auferlegte Gefängnis verlassen konnte. Darum ist die von Schiller selbst für die Leipziger Vorstellung etwas veränderte Szene der Mannheimer Bearbeitung, welche Berthas verzweifeltes Harren in ihrem unterirdischen Gewölbe vorführt, hier wohl vorzuziehen. Bourgognino und Verrina kommen unter Glockenläuten und mit dem Hochzeitsschmuck des von Tyrannenblut gefärbten Schwertes geleitet der Bräutigam die Braut zum Altare. Licht und Sühnung gibt also dieser nächtliche Auftritt im düsteren Verließe nicht minder. Draußen werfen die Fackeln des Mohren die grelle Feuersbrunst in die Nacht und Fiesko verdammt nun zuletzt doch seinen früheren Helfer zum Galgen, was der Mohr mit Galgenhumor erduldet. So hat der Held selbst gleichsam die Leiter, durch die er aufstieg, schon zertrümmert, doch

einen andern gräßlichen Tod vollstreckt er sogleich eigenhändig. Während Gianettinos Todesrichter glücklich die Braut einholt, wandelt unheilvoll der falsche Gianettino durch die Straßen im roten Scharlach. Fiesko, die Botschaft seines Todes nun für Irrtum haltend, findet und erlegt ihn siegesglücklich: „Wenn du drei Leben hast, so steh' wieder auf und wandle!“ Und diesem Sieger nahen im selben Augenblicke lauter Meldungen von anderen errungenen Erfolgen, die anwesenden Genueser rufen ihrem Herzog Heil, er will sie „zur liebenswürdigen Herzogin führen“, – dies alles ein technisches Meisterstück, durch das die Ironie haarscharf geschliffen wird –, bis man den Leichnam beleuchtet und nun gräßliches Licht auch auf den einzigen in dieser alles klärenden Nacht verübten Trug fällt. Langsam nur begreift Fiesko, daß wirklich von ihm ermordet sein Weib vor seinen Füßen liegt. Die Raserei seines Schmerzes ist ohne Grenzen und wendet sich gegen Gott und die Menschheit. „Jahre voraus genoß ich das Fest jener Stunde, wo ich den Genuesern ihre Herzogin brächte.“ Da geht sein Jammer über in Tränen; doch seine Vorstellungen langten so nun wieder an bei der Herzogskrone und von dem durch nichts in ihm mehr zu stillenden Machtdurst ist es vollgültiger Beweis, daß er schließt: „Jetzt folgt euerem Herzog!“ Dem fürchterlichen Triumphzuge des Davonschreitenden folgt der wirkliche Sieg des einsamen alten Andreas, in dessen Gewichtschale „der Himmel liegt“, was der Lästerer Lomellin, mit einer Haarlocke als Zeichen seines Lebens zu den Genuesern abgesandt, ungläubig anhört. Verrina verschickt nun das neuvermählte Paar nach Marseille, weil er noch ein furchtbares Geschäft vorhat, und im Herzogsschmucke begegnet ihm Fiesko, der ihn gerade sucht. Alle die letzten Auftritte sind von warmem, teilweise glühendem Leben durchdrungen, auch dieser berühmte Schluß, wo Verrina alles aufbietet, Beredsamkeit und Innigkeit, um den Freund zum Verzicht auf den Purpur zu bewegen, obschon er längst weiß, daß er Vergebliches versucht. So übt er sein verzweifeltes Richteramt und stößt den listig an die See Gelockten in ihre Flut. Fieskos letzter Schrei: „Genua, hilf, hilf deinem Herzog!“ Wenn nicht die Tonschwere auf das letzte Wort fällt, so wird der Schauspieler

den Sinn dieses Aufschreies, welcher das unbezähmbare Herrschgelüste sogar im Ertrinkenden zur Vorstellung bringt, den Nachhall des ganzen Trauerspieles, verfehlen. Und da halb Genua noch vor Fieskos Untergang Andreas wieder zufiel und Fiesko sein Ende vielleicht nur vor der Hinrichtung rettete, geht ergeben auch Verrina zum alten Herzog und begnügt sich mit der von seinem Eidam an Gianettino vollzogenen Rache, sich selbst dem Gerichte ausliefernd. Nach geschichtlichem Zeugnis fliehen alle Anführer der Verschwörung, auch Verrina, nach Marseille. Wenn Schiller die Fahrt nach Marseille nur auf Bourgognino anwandte, geschah es wohl deshalb, weil es befremdet hätte, wenn auch der feurige Jüngling, gefügig wie Verrina, den überdies das Leid um Fiesko jetzt zähmt, sich der Gnade Dorias überantwortet hätte.

Das heftig pulsierende Blut im fünften Aufzuge dient aber der an sich kühleren Stimmung, die der Dichter seinem Trauerspiele mit dem Helden „der Kunst und Kabale" anhaftend wußte, zu vorteilhaftestem Ausgleich. Was in aller Welt war es doch, was den großen Freiheitsdichter vermocht hatte, den die Freiheit bedrohenden Fiesko zum Helden eines Trauerspieles zu wählen, gegen welchen die Sache der Freiheit im Verluste steht und zuletzt mit ihm unterliegt? Wir glauben die Frage aus der innersten Organisation von Schillers Dichterseele ergründen zu können. Wir wissen, wie heilig er den von der Sinnlichkeit so oft herabgewürdigten Begriff der Freiheit faßte, nicht als launische Willkür, sondern als Eigengesetz jedes Individuums, ein Eigengesetz der Vernunft, das nicht bloß dem einzelnen Menschen, sondern in der Erfüllung des uns einwohnenden Sittengesetzes der Menschheit gerecht wird. Gerade weil er den Freiheitsbegriff dergestalt tief erfaßte, die unausrottbar schmarotzernden Jämmerlichkeiten des Menschenverkehrs, welche das echte Gedeihen des Menschenkernes ewig hintertreiben, gut kannte, begriff er auch die stolzen Kraftnaturen, welche ihre angeborene Größe in den Krieg mit jenen Jämmerlichkeiten hineinreißt, ohne die Welt zum Besitze wahrer Freiheit befähigen zu können. Karl Moor schon ist, wie wir sahen, ein solcher Held, der sich berufen fühlt, Sachwalter Gottes und des Rechtes zu werden im Zorn über die allenthalben wuchernde Falschheit und Scheinheiligkeit. Solche großen Herrscherseelen, welche das Gefühl des Edlen und Rechten zur Gewalt treibt

im Bewußtsein, vor Millionen anderen Gutes fördern zu können, lockten gar sehr Schillers Fantasie und er zeigte in ihnen mindestens Gestalten auf, *die sich frei erheben über die Gemeinheit des Hergebrachten und bei denen Freiheit also in jenem Sinne gilt, daß sie mit trotziger Kraft sich losringen von den Schranken und Fesseln, die sonst das Menschengeschlecht bändigen. Sie möchten, sozusagen, frei sein im Namen und zum Frommen der Millionen, die es nicht sein können, die zum Herrschertum im Reiche ihres Selbst, zur Freiheit nicht fähig sind. Zu solchen Helden gehört, wie der Räuber Moor, Fiesko, der ein Fürst werden will, „wie ihn noch kein Europäer sah“, „die kleineren Seelen unter seiner Größe sammeln“, „die unbändigen Leidenschaften des Volkes mit dem weichen Spiele des Zügels zwingen“ will. Dieses Kraftgefühl ist der Boden seines Ehrgeizes, es lockt und bannt allmählich seine Fantasie; kein bloßer Machtkitzel verführt ihn in einem raschen Augenblick, wie Macbeth, nach der Krone zu streben. Weil Fiesko, ohne sich verstandesgemäß von Anbeginn Rechenschaft zu geben, von der Fantasie allmählich zur Besitzergreifung des Trones verleitet wird, weil dazwischen wieder der Republikanergeist in ihm rege wird, bis unwiderstehlich der Machttrieb durchdringt, so war es auch dem Dichter unmöglich, die Ziele seines Helden sofort auszubreiten. Wird der Mangel daran als Verstoß gegen die dramatische Technik erachtet, so ist es fraglos ein Verstoß, der im Plane selbst vorgeschrieben war; denn auch andere Personen können ja nichts verraten vom Inneren des Helden, wovon er selbst nichts weiß. Fiesko ist ein Vorläufer des Wallenstein, der sich ja ebenso lange bloß „in dem Gedanken gefiel“, den „die Freiheit und das Vermögen *reizte*“, so daß man auch ihn von seiner Fantasie verführt erkennt, dem es „nie beschlossene Sache war“, bis durch die Umstände sein heimlicher Fantasiedrang Beschluß wird. Ganz anders als der manneharte Held auf Schottlands düsterer Heide, dem die Geschmeidigkeit seines Weibes bei Duncan Brücken baut, ist Fiesko selbst auch im Festsaale schmiegsam und verschlagen, doch hält er, während er andere hintergeht, sich selbst sein wahres Trachten verborgen und weiß nur das Eine, daß er seine Verstellungskünste gegen Doria richtet. Wie oben gesagt, ist es in des Schauspielers Hand gelegt, von Anfang durch seine Kunst alles zu erhellen. Die Intrigue, die in den

meisten Stücken Schillers Bedeutendes ausmacht und der sogar ein Gegner seiner Kunst, wie der Ästhetiker A. W. Bohtz, Preis erteilte, liegt ausnahmsweise hier beim Helden. Wie viel aber auch Schiller diesem von seinem eigenen Blute geliehen und wie viel davon desgleichen trotz der offensichtlichen antithetischen Charakterzeichnung in einem Verrina, Andreas, Bourgognino, in einer Leonore fließt, wird nach unserer Überschau nicht zweifelhaft sein.

V.

Die antithetische Behandlung in ausnehmender Schärfe tritt in dem „bürgerlichen Trauerspiele" heraus, das noch mehr als die „Räuber" sozialen Gehalt hat, da es das Verhältnis der Stände zueinander zum Gegenstande nimmt. Unter wenigen Personen spielt es sich in ununterbrochenem Konflikte ab in der Musikantenstube und auf glattem Parkett.

Der Eingang zeigt die Gegensätze der Millerschen Eheleute in der Auffassung über den Umgang ihrer Tochter mit dem Major: den derben rechtschaffenen Musikanten, der jenem Verhältnisse beim Präsidenten ein Ende machen will, und die geschmeichelte bäurisch eitle Mutter. Beim Besuche des widerlichen Wurm platzen die Gegensätze noch mehr aufeinander, verschwinden aber bald vor solchem Brautwerber, den mit seiner Geradheit Miller so zurichtet, daß er giftig das Weite sucht. „Machen muß er, daß das Mädel sich dem Vater zu Füßen wirft und sich um Gottes willen den schwarzen, gelben Tod oder den Herzeinigen ausbittet." Miller weiß es nicht, wie sehr er mit dieser Zurechtweisung der Liebe Luisens zum Major das Wort redet. Gleich hat er Gelegenheit, das einzusehen, als Luise, nachdem die lebhafte Exposition überall auf sie hinwies, aus der Kirche kommt und befragt das Bekenntnis ihrer ebenso leidenschaftlichen wie frommen Liebe unumwunden ablegt. „Als sie Ferdinand kennen lernte, wußte sie von keinem Gott mehr und doch hatte sie ihn nie so geliebt." Das greift ins Herz des schlichtfrommen Mannes und er entflieht, um unbeirrt zu bleiben in seinem Vorsatz.

Der Abstand zwischen dem Seelenadel Luisens und Wurm, der als Bürgerlicher zum Geiste dieses Bürgerhauses insgemein mit der darin geltenden Bescheidung auf ehrliches Verdienen, Zufriedenheit und Frömmigkeit in Kontrast steht, springt grell in die Augen und

sie will dem Major für die Erde entsagen, ihn besitzen, wenn die „verhaßten Hülsen des Standes fallen“, da „Schmuck und prächtige Titel wohlfeil werden, wenn Gott kommt“, nach ihres Vaters Lehre. So wird auch durch die Tochter der Alte charakterisiert in seiner Erkenntnis von dem einzig in der Gleichheit aller vor Gott bestehenden Gehalte des Daseins, was an seiner Schickung in die irdischen Standesunterschiede nichts ändert. Als Ferdinand naht, entfernt sich wegen des schlechten Kleides, das wohl Vorwand ist, um die beiden allein zu lassen, die Mutter. Auf die hohen Liebesbeteuerungen Ferdinands, in denen er das Menschenrecht liebender Seelen anders als Miller schon für die Erde fordert und anders als Wurm mit dem Herzen um das Herz wirbt, weicht Luise nach des Vaters Willen aus, doch erneuern seine Versprechungen ihre „Träume“ und fallen als „Feuerbrand in ihr junges, friedsames Herz“. Sie kann sich ihm auch für diese Welt nicht entziehen. Zweimal werden die Bücher erwähnt, mit denen Ferdinand den empfänglichen Sinn der Geliebten erfreute und bereicherte. So sehen wir – freilich zum Verdrusse des Hausvaters – Geistesbildung eindringen in das arme Bürgerheim, die in den Salons des Stückes nie auf die Wagschale gelegt wird.

In den Saal des Präsidenten begibt sich Wurm sofort als rachesüchtiger Angeber und kommt in verhängnisvoller Weise dem redlichen Willen Millers so zuvor. Der Präsident nimmt die Angaben von Ferdinands Liebe zur Millerin nicht ernst und bezichtigt Wurm der Eifersucht. Im schroffsten Gegensatz zum Musikanten als Vater ist jede Äußerung vom Vater Ferdinands frivol. Auf der ganzen Welt gilt ihm nichts, was nicht scheint und nicht nützt. Er entdeckt seinen Heiratsplan mit der Milford für Ferdinand, den Wurm vergeblich findet, da der Sohn auch die untadelhafteste Partie ausschlagen werde. Dieser ist dem Vater nur gut dafür, um den Fürsten, der für jene seine Maitresse einen Mann sucht, „im Netz seiner Familie zu halten.“ Wurm, obschon durch seine falschen Handschriften in den Banden Walters, tritt ihm immer mit einer gewissen Sicherheit gegenüber, weil er auch dessen Schurkenstreiche kennt. Zumal hebt er den ihm als Bürgersmann in einer gewissen Hinsicht vergönnten Vorzug mit trockener Ironie

hervor und diese knappen Worte, in denen der bürgerliche Schuft sich in seiner Fühlweise von adligen Schuften abscheidet, gehören zu den grimmigsten Keulenschlägen, die der Entartung der Bevorzugten im Stücke ausgeteilt werden. Der Hofmarschall von Kalb wird sodann vom Präsidenten als Stadtglocke zur Ausklingelung der Heirat seines Sohnes mit der Lady benutzt. Alsbald stehen sich der Vater und der Sohn Walter gegenüber und zeigen die gänzliche Verschiedenheit ihrer Wesensart. Vaterliebe ist in der schonungslosen Schroffheit, mit welcher der Präsident seinen Sohn regieren möchte, so gut verborgen wie in der Härte, mit der Miller die Wünsche der Tochter versagt. Allein hier verdient sie diesen Namen in vollem ethischem Sinne, dort stellt sie um äußerer Vorteile willen so abscheuliche Zumutungen, daß sie den Namen der Unliebe verdient. Dieser Vater macht sogar Andeutungen, daß er durch Verbrechen und Mord, was „desto blutiger in sein Inwendiges schneidet, je sorgfältiger er das Messer der Welt verbirgt", sich und einem hoffnungsvollen Sohne den Weg zum hohen Amte ebnete. Den „Skorpion seines Gewissens und den Donner des Richters" will er dulden, wenn nur der Sohn unschuldig die Frucht pflückt. Ferdinand weist das alles mit Entrüstung von sich wie die Ehe mit der Milford und die zum Schein vorgeschlagene mit der tugendhaften Ostheim. Der Präsident spielt an auf „gewisse Historien" des Sohnes und verlangt gebieterisch den Besuch bei der Lady. Ferdinand, allein gelassen, ist bereit dazu, um „ihr den Spiegel vorzuhalten": „Umgürte dich mit dem ganzen Stolze deines Englands, — Ich verwerfe dich, ein deutscher Jüngling!" Ich weise auf die nötige starke Betonung des unterstrichenen Wortes hin, da dieser Aktschluß keinesfalls als deklamatorische Redensart auslautend seine berechnete Spitze verlieren darf. Der unverderbte junge Edelmann wendet sich darin nicht bloß gegen die Engländerin, sondern gegen die ganze Fremdländerei in Deutschland, die damals an den Fürstenhöfen ihr Wesen trieb, Scham und Scheu vor dem Volke fehlen ließ. Noch mehr ist dabei an das französische Muster zu denken, von dem durch eingestreute Brocken die Gespräche des Präsidenten und Kalbs gekennzeichnet sind im deutlichen Unterschiede von der Redeweise Ferdinands und der anderen Personen,

wobei der Dichter freilich durch fein beobachtetes Maß immer noch den poetischen Stil einhält. Wer an Klopstocks „Überschätzung der Ausländer“ (1781) sich erinnert, wird gerade diesen Worten ihre Zeitbedeutung geben. Daß aber der echte Edelmann selbst wider die Verderbtheit seines Standes, wie sonst auch als Deutscher, in die Schranke tritt, so wie anderseits Wurm als Bürgerlicher teil hat an den Lastern des Adels, daß mithin nicht bloß Stand dem Stande in parteiischer Behandlung gegenübersteht, ist wieder ein Zug dichterischer Objektivität, der die Behandlung frei belebt, und so wirkt, richtig verstanden und gespielt, der Aktschluß höchst glücklich und bedeutsam.

Die Exposition des ersten Aufzuges gibt dem Hörer Bekanntschaft mit allem Wissenswerten und dabei ist die Handlung bereits in regem Gange. Über des Präsidenten Untat bleibt ein gewisser Schleier gezogen, und wir erfahren darüber bruchstückweise nur Unvollständiges noch an späterer Stelle, doch tut zu wissen mehr nicht not, als daß eine schwere Mordtat begangen worden.

Im zweiten Aufzuge lernen wir die Britin kennen, zuerst in einer Aussprache gegen ihr Kammermädchen, das wie Leonorens Dienerinnen im „Fiesko“ die Stelle der Vertrauten inne hat. Öde ist ihr die stolze Stellung am Hofe geworden, die sie nur aus Ehrgeiz noch bewahrt, armselig nennt sie den Fürsten und noch besitzt sie ein liebefähiges, liebebedürftiges Herz, das „die höchste Wonne der Gewalt“ so gern eintauschen möchte gegen „die größere Wonne, Sklavin des Mannes zu sein, den sie liebt“. Die Verbindung mit dem Major, die für Hofkabale gilt, ist ihr eigenes Werk; denn Walter ist der Mann, den sie liebt, dessen Hand sie nicht an den Fürsten fester schmieden, sondern von ihm losmachen soll. Dieser Wettstreit von Ehrgeiz und Liebe in einem starkfühlenden Frauenherzen ist sicher eine echt Schillersche Erfindung und Marinas Worte kommen uns in den Sinn:

„Die Liebe oder Größe muß es sein,
Sonst alles andre ist mir gleich gemein.“

Dieses Liebebedürfnis und diese Liebefähigkeit klingt außerdem stark an die Bekenntnisse der Eboli an (Don Karlos II, 8). Die mit der Haupthandlung engverflochtene Einlage der Milford hier und im vierten Aufzuge ist für die Gesamtwirkung von größter Bedeutung, ja sie ist, so zu sagen, das Zentrum der Schlacht-

stellung mit der gegen die nichtswürdigen Zustände einer mit Kabale umschanzten Zwergtyrannis der siegreiche Geisteskampf des Dichters geführt wird. Die allgemeinen entsetzlichen und empörenden Verhältnisse, die Qualen des Volkes kommen nur in diesen Auftritten zur Schilderung, welche zu den tragischen Geschicken des Liebespaares die Folie abgeben. Freytag sah in der Milford ein schwächeres Nachbild der Gräfin Orsina: mit welchem Rechte? Die Orsina wird vom Prinzen verlassen, die Milford wird vom Fürsten, der im Gegenteil von ihr verlassen zu werden fürchtet, mit einem Gatten bedacht, der sie verschmäht, und dann verläßt sie jenen wirklich: sie ist also gewissermaßen eine Umkehrung der Orsina. Ein paar spöttische Worte, welche die Milford zu Kalb spricht, und die Verspottung Marinellis durch die Gräfin, sind die einzige Ähnlichkeit zwischen beiden. Es verrät diese Beurteilung zudem ungeachtet des hellen Blickes, den der hochverdiente Schriftsteller um die Aufstellung mancher schematischer Grundzüge dramatischer Technik besaß, mangelhafte Nachempfindung gerade für das Eigentümlichste im Geisteswesen Schillers. Der angefügte Auftritt mit dem Kammerdiener, der vom Menschenhandel nach Amerika berichtet und den dadurch erstandenen Brillantschmuck zur Hochzeit bereits der Maitressin-Braut überreicht, bewirkt, abgesehen davon, daß er so lebhaft wie möglich ein Bild vom Elend des mißhandelten Volkes gibt, mehr: er öffnet uns unmittelbar Einblick in das barmherzige, menschenfreundliche Gemüt der Lady und wir glauben ihr nun die späteren Aussagen über ihre den Armen und Unglücklichen erwiesenen Wohltaten, die sonst wie leere Ruhmredigkeit klingen würden. Erschütternd jedes Wort in dem kurzen Geständnis des Kammerdieners, der es wagt über diesen Schmuck die Wahrheit zu sagen und auf das Trostmittel des Goldesklanges die grimmige Antwort hat: „Legt's zu dem übrigen!“ Die Lady will ihm die Söhne wiederverschaffen, der Schmuck wird zu Geld gemacht für Abgebrannte: „Soll ich den Fluch seines Landes in meinen Haaren tragen?“ In einer solchen Seelenverfassung überrascht und erschreckt sie der Besuch Ferdinands, dessen geringschätzige und schneidende Begrüßung mit dem eben von der Favoritin gezeigten Hoffnungsbilde wenig zusammenstimmt. Ferdinand, der „im Auftrage seines Vaters melden soll,“ daß die Lady und er sich heiraten, schwingt

in verzweifelter Lage die verletzendsten Waffen der Aufrichtigkeit, um diese Ehe zu hintertreiben. Er fordert auch die Britin heraus und dadurch erhält die Milford ein Recht, auf seine Kränkungen zu erwidern, die sie mit feiner Wendung für nicht ernstgemeint nimmt, weil sie allzu starkes Vertrauen zu ihrem großen Herzen bezeugen. Als Johanna Norfolk enthüllt sie sich ihm, die Tochter eines alten Fürstengeschlechtes, deren Vater verklagt um Hochverrat auf dem Schafott endete, die nach dem Tod der Mutter und nach Beschlagnahme der väterlichen Güter als junge Waise mit einer Wärterin aus dem grausamen England nach Hamburg sich flüchtete. Nach Verfluß von sechs Jahren stand die fürstlich Erzogene allein und mittellos in der Fremde, als der Fürst sie sah, ihr Liebe schwur und in dieser Verlassenheit „ihr Herz, nach einem Herzen brennend, an das seinige sank“. Sie erzählt, wie ihr Stolz aufbäumte gegen die schmachvolle Rolle einer Favoritin und wie sie, um sich genugzutun, den abscheulichen Opferungen der Wollust des Fürsten Einhalt tat, wie sie gefallsüchtig die Schar ausländischer Buhlerinnen ausstechend, „dem erschlafften Tyrannen den Zügel abnahm,“ wie sie Kerker sprengte, Todesurteile zerriß. Alle diese Bekenntnisse, so schwer es ihr wird, den Anschein der Prahlsucht auf sich zu laden, tut sie mit überströmendem Herzen dem Manne, den sie liebt, und sie hält auch das fernere Bekenntnis nicht zurück, daß sie ihn liebt. Zwischen diesen beiden Menschen erfolgt eine Aussprache ganz unerhörter Art, doch sind beide in ausnahmsweisen, verzweifelten Lagen, welche diese Unumwundenheit rechtfertigen und die Gleichheit wie Gegensätzlichkeit in den Lebensumständen und Charakteren beider, welche die Macht der Liebe zur Aussprache bewegt, gibt der Szene eine Bedeutung einziger Art. Die in listiger Koketterie bewanderte Favoritin spricht hier — man muß es ganz klar fühlen und die Schauspielerin hat hier wegen dieses Ausbruches wahrer Naturempfindung nach langem Zwang und langer Kunst eine ungemein reizvolle Aufgabe — mit einem Male in ungekünstelter innigster Seelensprache zu dem geliebten Jüngling, obschon sie vollauf der Wunsch beseelt, ihm zu gefallen. Nichts gilt ihr in diesem einen zu nutzenden Augenblick als die lange unterdrückte Sehnsucht nach wahrer Liebe und ihre Verzweiflung. Hermine Bland (München) war unter den Darstellerinnen der Milford,

welche ich sah, die einzige, die für den Geist der Rolle das Verständnis besaß und sie zu wunderbarem Ausdrucke brachte. Hundertmal ist gerade im verronnenen Jahrhundert die weibliche Reinheit im Schlamme geschildert worden von Franzosen und auch von Deutschen – ein fraglos wahres und doch bedenkliches Thema, bei welchem die Schriftsteller so leicht in fade Rührseligkeit verfallen. Ob unter diesen Seelenbildern sich viel dem starken Leben der Milford wird zur Seite stellen lassen? Es ist eine abgedroschene Redensart geworden, daß Schiller keine Frauen habe abbilden können. Vom Wesen der Frau in Schwachheit und Stärke mögen doch in Wahrheit wenige Darstellungen an die durch und durch beseelte Milford heranreichen. Echte Dichter haben, da die Welt des kräftigen Handelns vorzugsweise die Männerwelt ist, die in sie eintretenden Frauen mit Vorliebe als Idealgestalten aufgefaßt. Goethe, der seine Frauenbilder unmittelbarer seinen Erlebnissen entnahm, richtet doch an Eckermann das Bekenntnis, daß es „sämtlich Idealbilder“ seien, und wie ideal entworfen sind nicht so oft Shakespeares Frauen von eben solcher Reinheit wie Lebensfrische! Unter Deutschlands neueren Dramatikern schuf Hebbel eine Idealgestalt nach der anderen. Richtig ist es nun freilich, daß Schillers Frauen die Gewöhnlichkeit um Haupteshöhe überragen, daß sie nicht bloß Anmut schmückt, sondern entsprechend seiner eigentümlichen Geistesart ein Zug ins Große, nach Freiheit und Erhabenheit beseelt, aber es sind doch immer Frauen, von männlicher Gefühlsweise merklich und durchaus geschieden. So ist es auch für die Betrachtung dieses Punktes von höchstem Belang, Schiller in seiner besonderen Weise als Dichter der Freiheit zu verstehen.

Dem Geständnisse der Lady antwortet der erschütterte Ferdinand unverzüglich mit dem seinigen, daß er schon ein Mädchen liebe, ein bürgerliches Mädchen, Millers Tochter. Jene versetzt profetisch, wie die Imperiali in ihrer Niederlage, daß er sie und sich und noch eine dritte zugrunde richte. Sie weicht nicht, weil die Beschimpfung unauslöschlich sein würde, wo diese Vermählung schon das Gespräch des ganzen Landes ist: „Ich lasse alle Minen springen!“ So erwacht in der Notwehr wieder die im Leben geschulte Klugheit dieser Frau und der warmblutige Auftritt schließt höchst realistisch mit einer kühlen Berechnung dessen, was das warme Gefühl nicht opfern mag.

Merkwürdig für die innere Technik dieses Aufzuges ist es aber, wie eine Enthüllung sich an die andere reiht:

Zuerst die Geständnisse der Lady an Sophie, die dieser befremdlich sind, obgleich sie seit Jahren ihre Herrin kennt.

Dann die freimütigen Enthüllungen, die in seinem Jammer der Kammerdiener der Milford macht über die Kaufsumme des Geschmeides.

Darauf die Offenbarungen der Lady über ihre Vergangenheit, ihr stilles Wirken zum Heile des Volkes, endlich über ihre Liebe zu Walter.

Dem folgt Ferdinands Bekenntnis seiner Liebe zu Luise.

Auch im folgenden werden die Karten des weiteren aufgedeckt. Den gefühlszärtlichen Ergüssen der Lady ist sofort die Gegenfarbe eines äußerst derben Auftrittes angeschlossen, in dem der Geiger poltert und wettert, weil „ein Kerl des Ministers“ nach ihm fragte. Er selbst will nun zum Präsidenten. Da stürzt Ferdinand, durch die Warnungen der Milford bange gemacht, herein mit der Frage: „War mein Vater da?“ Er macht nun auch Luisen die Enthüllung von der eben bestandenen Gefahr und vom Plane seiner Heirat mit der Milford. Dies Unerwartete trifft sie wie ein Blitz und sie will wieder entsagen. Er aber will sie festhalten und seine Liebe behaupten allen Kabalen zum Trotz. Die Angst verwirrt Vater, Mutter und Tochter. Der Major will selbst zu seinem Vater eilen, begegnet ihm mit seiner Dienerschaft aber auf der Schwelle. Nun folgt der wildbewegte Auftritt, in dem der Präsident keine bloßen Geheimnisse in Worten, sondern in rohen Fragen, die wie Hiebe auf Luise und ihre Eltern fallen, und in schändlichen Befehlen seinen unbarmherzigen Standpunkt enthüllt. So ist der Akt vom Anfang bis zum Ende gegenseitige Aufklärung aller Personen von hüben und drüben bis zur zynisch rohen Feindseligkeit des Präsidenten, deren Wetterwolke zuletzt ein einziges Wort Ferdinands wie durch Zauber beschwört. Luise soll am Pranger stehen und kein Versuch der Eltern, keine Einrede noch Drohung Ferdinands verhindern das, da rettet er die Geliebte durch ein „teuflisches Mittel“, durch die angedrohte Enthüllung eines Geheimnisses: „Ich erzähle der Residenz eine Geschichte, wie man Präsident

wird.“ Nun ist das Mädchen frei, die dämonisch finsteren Gewalten, die scheinbar unüberwindlich das Licht schwärzen, wie durch einen spielenden Lufthauch verjagt — eine außerordentliche Leistung dramatischer Technik und noch einmal hier Klärung zum Schlusse und zwar eine erlösende.

Hier ist vielleicht am besten der Ort, den Dichter zu verteidigen gegen die Meinung, als habe er einseitig sein schwärmerisches Liebespaar unter Verkennung der gebieterischen Wirklichkeit erhoben. Daran ist zwar nicht zu denken, daß den Liebenden um ihrer Liebe willen irgend eine ethische Schuld zuzurechnen sei, und es ist ihre Idealität und gegenseitige Treue der verderbten Gesellschaft vom Dichter planvoll gegenübergesetzt worden, doch hat er anderseits den bedrohlichen Verstoß dieser Liebe gegen die geltenden Weltbräuche in den Weigerungen des Geigers, Luisens und auch in der Nachdenklichkeit des Majors nach den Vorstellungen der Milford hinreichend zum Ausdruck kommen lassen. Ferdinand bleibt ja Luisen unwandelbar treu und doch macht die völlig überraschende leidenschaftliche Selbsthingabe eines solchen Weibes, wie es die Lady ist, den edlen Jüngling für Augenblicke fassungslos verlegen, was der Darsteller zu versinnlichen hat. Hernach spricht er offenherzig zur Geliebten selber von dem eben durchgemachten „Kampfe“, in dem er „Sieger“ war. Auch später verrät dieser ideale Held gewisse Schwächen, insofern er der Niedertracht der Welt nicht gewachsen bleibt und durch ihre Kabalen den Seelenadel Luisens verkennen kann. Schuld aber an ihrem Untergange werden auch ohne ethische Schuld die beiden Liebenden selbst, dem unumstößlichen Gesetze der Tragödie entsprechend, indem sie mit ihrer Liebesneigung sich fortsetzen über den gemeinen Weltbrauch.

Im Gegensatze zu den Enthüllungen des zweiten bringt der dritte die versteckten Ränke und den Sieg der Kabale nach dem Schillerschen Worte: „Nicht dem Guten gehört die Erde.“ Dem Präsidenten tritt nach seiner Niederlage Wurm, obwohl gelegentlich „Dummkopf“ gescholten, wie ein zurechtweisender Lehrmeister entgegen, der eigentlich, wie man hier sieht, dienend der Angeber und Lenker im Schlechten ist. Daß Walter den Sohn zum Vertrauten seiner Verbrechen machte, wird von ihm gerügt und übrigens vermißt man auch bei Schiller

eine Motivierung dieses Schrittes, die nicht hätte fehlen sollen, obwohl man allenfalls sich denken kann, daß der Präsident ihn tat, um Ferdinand nicht bloß zum Mitwisser, sondern auch zum „hofschlauen“ Schüler zu haben und dabei das eigene Gewissen von der ihm überschweren Bürde (s. Akt II, 1) zu entlasten. Wurm empfiehlt statt offener Angriffe, die bei einer romantischen Jugend nicht verfangen, die Hinterlist und spinnt seinen Anschlag, dem Major das Mädchen verdächtig zu machen. Luisen soll ein Brief an einen angeblichen Liebhaber diktiert und die Befreiung der Eltern, die festzunehmen sind, abhängig gemacht werden von ihrer Gefügigkeit und dem auf Eid genommenen Schweigen. Der Präsident findet Kalb passend für eine solche Strohpuppe. So wird alles eingeleitet und der Hofmarschall kommt gerade herzu. Der herben meisterhaften Szene zwischen dem ratlosen Gebieter und dem geriebenen Diener fügt sich die mit Lust gewürzte an, in der Kalb vom Präsidenten bestimmt wird, damit nicht durch eine in der Eile ihm vorgespiegelte Werbung eines Höflings die von ihm ausgeschellte Heirat Ferdinands mit der Lady in die Brüche gehe, die Rolle eines Liebhabers bei der Millerin zu übernehmen und einen von ihr niedergeschriebenen Brief herausfallen zu lassen, so daß ihn der Major findet. Der Präsident und Wurm triumphieren über ihr Bündnis mit der Albernheit.

Wir werden in Millers Wohnung versetzt. Ferdinand hat seinerseits ebenfalls einen geheimen Plan ersonnen, der für ihn in dieser Lage durchaus verständlich ist. Alle Gründe bewegen ihn, mit Luise zu fliehen; denn sonst wird er gezwungen sein, als „unmenschlicher Sohn“ „das schwarze Geheimnis von der Mordtat seines Vaters“ kundzumachen und es gibt für seine Liebe keinen andern Ausweg als die Flucht. Er weiß, daß er überall mit der Geliebten glücklich sein wird. Luise denkt anders, sie darf weder den alten Vater der Rache des Präsidenten überlassen, noch mag sie, falls wirklich ihr eigener Vater an der Flucht teilnehmen würde, auf Ferdinand den Fluch seines Vaters laden. Entmutigt schon durch das abscheuliche Vorgehen des Präsidenten ist sie nun, wenn nur ein Frevel retten kann, entschlossen zum Entsagen. Begreiflich aber, daß es den Liebenden mächtig aufbringt, wenn sie entscheidet, daß „sein Herz seinem Stande gehöre“ und

daß „ihr Anspruch Kirchenraub" war. Immer mehr gerät er außer Fassung und endlich, obwohl sie den Vorsatz ausspricht, immer einsam zu bleiben und „nur je und je am verwelkten Strauß der Vergangenheit zu riechen", in das Mißtrauen einer heimlichen Beziehung Luisens zu einem anderen Manne. „Kalte Pflicht gegen feurige Liebe!" Dieser dem kühnen Jüngling unglaubliche Gegensatz ist es, der ihn, da er sich in die duldende, aller Gewaltsamkeit abholde zarte Frauenseele nicht hineindenken kann, das sonst Unglaubhafte glaublich macht. Man sage nicht, daß er von seinem umschränkten Standpunkte aus ganz unrecht habe, und ebenso wenig, daß Luise in ihrer weiblichen Auffassung ganz recht habe. Er als Mann will handeln, sogar schonungsvoll handeln, aber die von Vatershand aufgerissene Kluft unnachgiebig erweitern; sie will nur fromm versöhnen und scheut den Zwiespalt zwischen Eltern und Kindern. Dieser Auftritt wird indes gerade deswegen der erste Anlaß zum Zwiespalt zwischen den Liebenden. Es ist Brauch geworden, ihn auf unseren Theatern zu streichen, was den allerschlimmsten Eingriff in das technische Gerüst des Stückes bedeutet. Nicht nur hat er die eben erwähnte Wichtigkeit; er zeigt auch die schon erwachende Eifersucht Ferdinands und legt damit den Untergrund zu seinem späteren Glauben an die Untreue der Geliebten, welchen man sonst allzu unüberlegt und seiner unwürdig finden könnte. Ferner aber versetzt dieser Auftritt Luise in jene völlige und hilflose Verlassenheit, in der sie sich befinden muß, wenn das Folgende, in dem sie Wurms ohnmächtige Beute wird, die rechte Färbung erhalten soll. Dem Darsteller des Ferdinand stellt das Hin- und Herwogen verschiedentlicher Stimmungen hier die Aufgabe, die Seelentöne höchst eindrucksvoll zu mischen. Mit Schauer sieht Luise Ferdinand nach ihrer Weisung wohl zum letzten Male über die Schwelle schreiten, sie wundert sich über das Ausbleiben ihrer Eltern, ohne von deren Verhaftung zu wissen, und ahnend zittern schon die Saiten ihrer Seele vor der Teufelshand, die sogleich in ihnen wühlen wird. Wurms Stimme fällt an ihr Ohr, er tut ihr des Vaters Haft und der Mutter Platz im Spinnhause, Ferdinands Wahl zwischen der Heirat mit der Lady oder Fluch und Enterbung seines Vaters kund. Als nichts von Jammer mehr übrig zu sein scheint, läßt der Bote, der „beim Henker in die

Schule ging«, merken, daß es außer dem, was geschah, noch anderes gebe, was geschehen könne. Da Luise herausbringt, daß ihrem Vater Gericht um Leben und Tod drohe, macht sie sich auf zum Herzog. Wurm belobt das lachend, sie sieht die Lasterfalle, die ihr droht. Und allmählich rückt Wurm heraus mit dem einzigen Mittel, durch welches sie ihren Vater retten könne, wenn sie den Major zu freiwilligem Verzicht auf sie veranlasse: das ist der Brief »an den Henker ihres Vaters«, welchen er mit dem Inhalt leichtfertigen Spottes über Ferdinand und ihrer Willigkeit gegen die Besuche eines anderen ihr in die Feder diktiert. Hofmarschall von Kalb ist dieser andere, ein ihr fremder Name, den sie noch als Anschrift darauf setzen muß. Der »Bettlerin«, die betrogen um alles diesen Brief in seine Hände legt, deutet Wurm das Geschenk seiner werten Person zum Ersatze an; sie offenbart hinwiederum unverhüllt das »Entsetzliche«, was er sich da wünsche, und endlich »muß Gott noch das Siegel« des Sakramentes »geben, die Werke der Hölle zu verwahren«.

So wird zum Schluß in diesem Akte, der von Anfang bis zum Ende lauter Verschlossenheit und finstere Kabale aufrollt, selbst das Heiligste zum Siegel des Verbrechens gemißbraucht. Man übertreibt wahrlich nicht, wenn man sagt, daß unter allen Höhenakten der dramatischen Literatur an unheimlich dämonischem Inhalt er seinesgleichen nicht hat, ob andere auch an Leidenschaft und sonstiger poetischer Gewalt ihn übertreffen. In der in allen Teilen finsteren Macbeth-Tragödie liegt das unheimlichste Düster schon im zweiten Akte und das Schleichen des Verbrechens, das Spinnen seiner Garne, der Mord ohne Dolch und Blut, dem die Unschuld unterliegt, das ist es, was den dritten Aufzug dieses bürgerlichen Dramas so finster färbt; denn wir fühlen es alle, daß das über Luise geworfene Netz ihr Todesnetz sein wird. Das Vorgefühl des Künftigen erhöht das Grauen. Die Sitzung des Präsidenten mit Wurm, in der im Beginne des Aktes das Verbrechen abgekartet wird, erinnert an die Verabredung, in der Claudius und Laertes im »Hamlet« ihre Pläne zu Hamlets Untergang schmieden; aber jene ist entsetzlicher, weil es zwei Schurken sind, die sich gegen die reinste, unbewehrte Unschuld eines Weibes zusammentun. Und nun sehen wir Wurm sein Werk vollenden mit

einer berechneten Kälte und Kürze in jeglichem Wort, in der keiner der Räuber und Spitzbuben vom Handwerk in Schillers früheren Stücken mit dem ministeriell privilegierten Bösewicht wetteifern würde. Luisens Folgsamkeit ist durch die Gebrochenheit der Vereinsamten zu begreifen und sie ist ein, wie groß fühlendes, doch weltunerfahrenes Mädchen, wie der Dichter immer merken läßt. Und welcherlei Waffen hätte sie überdies für ihren Vater wider Wurm? Auf Ferdinand hat sie in der vorhergehenden Szene schon Verzicht geleistet, so daß nur die abscheuliche Form der Scheidung von ihm peinigt. Auch das ist ein Grund, aus dem jene Szene nicht fehlen darf.

Der Akt der Umkehr zeigt von Grund aus verwandelte Verhältnisse. Ferdinand ist, nachdem Luisens Brief ihm in die Hände gespielt worden, in furchtbarem Seelenaufruhr. Er glaubt endlich, was er kaum glauben kann. Luisens Weigerung zu fliehen wird ihm nun begreifbar und er sieht in ihr die abgefeimteste Komödiantin. Er verlangt in seiner Raserei nach Kalb. Als er dem Pistolen entgegenhält, spielt der Hofmarschall wieder seine lächerliche Rolle in dieser ernsten Lage und will sich aus dem Staube machen. Ferdinand riegelt ab. In seiner Angst möchte Kalb im Nu den ganzen Betrug verraten und daß er es nicht tut, verhindert nichts als Ferdinands grenzenlose Aufregung, in der er ihm stets das Wort abschneidet, und ihn, da er das Mädchen nicht einmal zu kennen beteuert, zur Tür hinauswirft. Die Szene ist ganz vortrefflich durch Hervorkehrung der komischen Seite dieser Betrugsgeschichte, durch welche ihre furchtbare Tragik noch erhöht wird. Die Zeichnung von Kalb ist glänzend, der dem Major, als er auf dieser Welt nichts mehr zu tun zu haben versichert, im Bewußtsein seiner Unentbehrlichkeit in der Fädchen- und Knöpfchenwissenschaft, versetzt: „Aber ich desto mehr, mein Allervortrefflichster.“ Hier merke ich an, daß die Gestalt von Kalb weit wahrer und wirksamer wird, wenn man sie nicht zur possenmäßigen Vogelscheuche macht, sondern ihr so viel äußerliches Ansehen und auch Jugend gibt, daß immerhin die Möglichkeit einer Liebesbeziehung zu Luise, auf welcher die Kabale und Ferdinands Glauben beruht, bestehen kann. Der namenlose Gemütsaufruhr aber, in dem Ferdinand jedes aufklärende Wort überhört, soll uns im Gedächtnisse bleiben

für die richtige Auffassung einer Szene der „Braut von Messina“, deren dramatischer Sinn zumeist von der Interpretation verfehlt wird. Daß die glückliche Lösung einer tragischen Verwicklung nur an einem Haare hängt und dennoch durch die eigene Gemütsverfassung der für den Untergang einmal Gezeichneten vereitelt wird, ist echt tragisch. Ferdinands durchrüttelte Seele ist in solcher Betäubung, daß er jetzt sogar dem Vater, den er doch sonst sattsam kennt, zu danken vermag für seinen klaren Blick und seine zärtliche Fürsorge, worauf der Präsident, um die Umkehr der Handlung zu vervollständigen, diplomatisch schlau plötzlich in Luisens Preis ausbricht und dem Sohne die Heirat mit ihr gestattet. Da hält es Ferdinand, dessen Zornesflamme weder bei Kalb noch bei seinem Vater Nahrung findet, nicht mehr und er stürzt spornstreichs in das Musikantenhaus, um dort zu – richten.

Der zweite Teil des vierten Aufzuges spielt bei der Milford. In allem Schmuck und Glanz, wohlüberlegt, wie ihr Kammermädchen sofort begreift, und doch tiefbeschämt, weil „eine solche Kreatur sie ergründete,“ erwartet sie ihre Nebenbuhlerin, die sie unter dem Vorwande, ihr einen Dienst bei sich anzubieten, zu sich bestellte. Luise aber hatte sich die Erlaubnis zu diesem Besuche selbst schon erbitten wollen. Sie kommt und trägt gegenüber der stolzen Weltdame, ob auch selbst gebrochen und vernichtet in ihrer Seele, einen hohen Sieg davon. Während der Geliebte als Opfer der Kabale alle Klarheit verliert, findet bei dem Einblick in die ruchlosen Gespinste der Kabale, deren nächstes Opfer sie selber ist, das sechzehnjährige Mädchen sichere Größe und Entschlossenheit zum Äußersten. Um das recht zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, was ihre Gemütslage gewandelt hat. Mutmaßlich hat man den Auftritt des dritten Aktes mit Ferdinands Vorschlag zur Flucht nur getilgt, weil man hierfür nicht das Verständnis besaß. Ihre dortige stille Ergebenheit gerät aus den Fugen durch die seelische Mißhandlung und Demütigung, die sie durch Wurms Folterarbeit erlitt, wie ja jeder unerhörte Druck die Seelenkräfte emporschnellt. Es war ihr kurz zuvor, in der Aussprache mit dem Geliebten, Beruhigung gewesen, daß sie „ihr Unglück, das Strafe für ihre törichten Wünsche sei,“ freiwillig als „Opfer“ auf sich nehmen dürfe. Nun muß sie von Wurm erfahren, daß Ferdinand von seinem Vater zur Ehe mit der

Milford unter schwersten Androhungen gezwungen werden soll. Diese Meldung Wurms steht nicht vergeblich in der Szene. Wo sie frei verzichten wollte, soll der Geliebte, dem sie ja eben noch eine spätere glückliche Verbindung mit einer Frau wünschte, also dem widerwärtigsten Zwange unterliegen! Dies insbesondere ist es, was nachträglich ihrem Bewußtsein den Bund mit Ferdinand wieder unauflösbar gestaltet, doch, wie es die unabänderliche Lage gebietet, einzig durch das feste Band des alles Irdische lösenden Todes. Auf jedes der herablassenden, immer mit gemeinem Weltsinn ihr gegenübertretenden, spöttischen Worte der Lady antwortet dies Schillersche Geisteskind schlagfertig mit der ihm angeborenen Gesinnung des allein echten Innenlebens, für das sie die Macht ihres Liebesglückes gerade am empfänglichsten machte. Das „Gold" beseligender Schönheit wird sie gewißlich nicht verachten; aber sie fühlt es als Torheit, den „Demant" zu übersehen, welchen jenes Gold nur einfaßt. Und die Lady wird von alledem bezwungen, weil es den adligen Sinn nur wachruft, der, wie wir längst gewahrten, auf dem schönen Grunde auch ihrer Seele nicht allzufest schlummert. Jede gewöhnliche Weltdame in solcher Stellung wäre von den Reden einer Luise nicht überwunden worden und hätte sie bequem als Überspanntheit abgetan. Auch diese Maitresse ist ein echt Schillersches Geisteskind und darum wird sie nicht allein besiegt, sondern besiegt wiederum zur Siegerin. Abzutreten den Mann hat Luise ja keine Macht mehr, den man schon „mit Haken der Hölle von ihrem blutenden Herzen riß", wie sie der Rivalin gesteht, als sie erstaunt gewahrt, daß diese von den gegen sie gesponnenen erbärmlichen Kabalen keine Kenntnis habe, aber den ihr also Entrissenen will sie in ihrer jetzigen Selbstwiederfindung trotzdem nicht abtreten oder doch nur zum Schein abtreten, da „das Gespenst einer Selbstmörderin" die Brautfreuden stören soll. Wie die Lady bald klar darüber wird, daß dies schlichte junge Mädchen in echter Liebe für Ferdinand „mit ihrem Herzen so schrecklich harmonisch fühlt", wird Luisen die flammende Liebe jener zum gleichen Manne immer zweifelloser. Sie sieht und hört den Leidenschaftsausbruch der Lady, die, weil sie ihre Liebeswünsche noch von der Geigerstochter bedroht wähnt, ihren Drohruf gegen sie kehrte: „Seligkeit zerstören, ist auch

Seligkeit“ und sie „liebt die andere um dieser Wallung willen“, wie jene ebenso „ihre Augen liebt, die sich im Weinen übten“. Wenn dies stolze vornehme Weib sie anfleht, für alle Geschenke ihres Reichtums ihrer Liebe zu entsagen, da weiß das Mädchen, das vor wenigen Stunden noch so entsagungsstark sein wollte, anstatt der sie anekelnden Schätze nun keine Wahl, als den freiwilligen Todesgang. Rettungslos ist schon ihr Glück verloren; sie selbst aber ist erst verloren, nicht durch die Macht, mit der die Wettbewerberin ihr droht, sondern „ohne Rettung, sobald jene Ferdinand zwingen wird, daß er sie lieben muß“. Das ist der Zwang, den sie jetzt, da sie die Liebesglut der Milford wie die Schläge ihres eigenen Herzens spürt, noch weit mehr fürchtet, als den Zwang, mit dem der Präsident die Hochzeit des Sohnes ins Werk setzen will. Das ist es, was sie, die an allen Punkten Siegerin gegen die Lady war, an das Grab denken und wild fortstürzen läßt. Eine ganz eigentümliche und eigentümlich große Szene! Man spricht es so leicht aus, daß diese Heldin für ihr Alter und Geschlecht in zu hohen Reden sich ergehe. Aber ist denn das, was Schiller ihr in den Mund legt, etwa einem reiferen Alter anstehend und ist es nicht vielmehr der Überschwang einer ganz jungen und reinen Frauenliebe in der vom Weltdrucke noch unverderbten Seele der Tochter aus dem Volke, die unterstützt wird von klugen Sinnen und gesundem Verstande? Nirgends predigt sie philosophische Sätze; bloß die eigene Sache führt sie mit Geschick, das ihr die Reinheit ihres Herzens eingibt und, wenn man meint, daß der Ton doch über die jugendliche Tochter des Volkes hinausgehe, so begreife man, daß es die vollere Sprache einer ihr tiefstes Fühlen offenbarenden Seele der tragischen Heldin ist, welche wir hören. Weder Shakespeare noch Goethe hätten das freilich geschrieben noch überhaupt ein Dichter außer Schiller. Da die Szene aber wirklich in ihrem innersten Gehalte wahr und groß ist, liegt gerade darin ihre echteste Größe. Sei es selbst, daß hie und da der Ton zu voll gegriffen ist und wir von den oft so wohltuenden realistischen Beitaten des gewöhnlichen Gesprächstones zu wenig erhalten. Jedenfalls ist in Szenen von so hoch gehobenem Gefühl das realistische Gewürz mit Maß zu verwenden. Dem Gewürze ist ja doch in der getragenen Sprache der Tragödie jene realistische Zutat zu

vergleichen, wie es dem leiseren, aber mannigfach feineren Geschmacke tausendfacher Erzeugnisse einen derb kräftigeren Untergrund leiht und nicht mehr. Auch Shakespeare fällt es nicht ein, in der Balkonszene oder in der Brautnachtsszene seine Julia Wendungen des Alltages sprechen zu lassen und seine Isabella („Maß für Maß“) fand Eugen Kilian noch im vorigen Jahrbuche der Shakespeare-Gesellschaft[1]) außerhalb der natürlichen Frauenart.

Man könnte ihm darin noch eher beipflichten, als den Ausstellungen gegen Schillers Luise und doch will mir auch Shakespeares Heldin in ihrer freilich herben Jungfräulichkeit, die in dieser zarten Gestalt verkörpert werden sollte, dem Dichterplane angemessen erscheinen. Oder will man Anstoß nehmen an den Worten, die eine Portia über die Gnade spricht, den an Macht und Tiefe wohl wunderbarsten, die man von den Lippen eines jungen Mädchens vernehmen kann? Aber sie sind weiblich empfunden und die bedeutungsvollsten Lehren erklingen als Gemeingut aller Menschheit aus Frauenmunde und noch dazu aus dem der ununterwiesenen Jugend gleichwie verbürgt durch ursprünglichstes Menschengefühl. Und solch ursprüngliches Gefühl für die unvergänglichen Güter hat, auch ohne allgemeine Lehren auszusprechen, die Heldin Schillers. Der Schauspielerin liegt es ob, wie der Darstellerin der Milford, falsche Deklamation zu meiden; man muß nachfühlen, wie jedes Wort der beiden frisch und geschwind die Wangenfarbe der Minute begleitet. Für Luise ist der Auftritt der bedeutungsvollste, der sie zur wahren Heldin des Stückes macht und den ursprünglichen Titel rechtfertigt, der „Luise Millerin“ hieß. Dadurch, daß das bescheidene Bürgermädchen im Abgrunde des Leides Kraft findet, des heiligen Rechtes ihrer Liebe inne zu werden und es zu behaupten, wird hier strahlendes Licht über das ganze Drama ausgegossen, das mit seinem Grausamen und Dunklen versöhnt, — ein Beispiel der von Schiller betonten Erhabenheit der Tragödie in schlichtester Hülle.

Dieser lichten Stimmung fügt sich dann auch der Schlußauftritt der Lady Milford an: das Geschenk des Sterberöchelns verschmäht sie, verzichtet darauf, Ferdinands Liebe zu „zwingen“ und weil „das liebende Paar sonst verloren wäre“, will sie ihren Platz am Hofe räumen: „Auch ich habe

[1]) Band XL, 354.

Kraft zu entsagen!“ Auf der Stelle tut sie es mit eben jener Sicherheit, mit welcher Luise im dritten Akte sich vom Geliebten zurückzog. Während sie ihr Verabschiedungsschreiben an den Herzog aufsetzt, naht sich Kalb mit dessen Anfrage über die Vergnügungen des Abends und spielt noch einmal in diesem Aufzuge inmitten der ernstesten Entscheidungen seine alberne Rolle. Er selbst muß das Schreiben Johanna Norfolks verlesen, in welchem sie Gunstbezeugungen zurückweist, „die von den Tränen der Untertanen triefen.“ In einer Stunde wird sie jenseits der Grenze sein, nimmt rührenden Abschied von den treuen Dienern, deren Ärmster bald reicher sein wird als sie, da sie künftig durch Taglohnarbeit sich entsündigen will, und läßt den zitternden Höfling stehen. Welchen Wert dieser Auftritt habe für den Einblick in die allgemeinen Zustände des gequälten Volkes, sagte ich bereits, und über diesen furchtbar trüben Verhältnissen leuchtet nun durch den hochherzigen Entschluß Johanna Norfolks ein solcher Schimmer auf, daß es anmutet wie ein Sonnenaufgang der Freiheit.

Gegen die finsteren Kabalen des dritten Aufzuges gehalten, wird der vierte von der Macht herzdurchdringender Liebe und ihrer Lichtstimmung beherrscht. Die Richtung zur Helle ist darin so stark, daß sogar Kalb drauf und dran ist, den so kunstvoll gesponnenen Betrug plötzlich zu verraten. Nur Ferdinand tappt in der durch den vorigen Akt geschaffenen Finsternis umher. Er in der fünften, Luise in der achten Szene verlassen, freilich in entgegengesetzter Denkart, die Bühne zu einem Todeswerke, hier der Vergeltung halber, dort für die Rettung einer heiligen Liebe. Nur der Todesweg Ferdinands dünkt uns völlig finster, Luisens Schritte scheinen von ihrer Unschuld umhellt. In Wahrheit kommt denn auch ihr Vorsatz des Selbstmordes nicht zur Ausführung und, daß das nicht geschieht, ist aus jedem ästhetischen Betrachte gut zu heißen.

Gleich der Anfang des fünften Aufzuges zeigt, wie ernst es ihr mit diesem Vorsatze war. Mit ein paar genialen Strichen werden wir unverzüglich in die düstere Stimmung des Aktes hineinversetzt. Miller, aus der Haft entlassen, sucht sein Kind, doch überall umsonst, jetzt vergeblich wieder im Grau der Abenddämmerung daheim und ihn martert der Gedanke, daß „seine Einzige morgen ans Ufer geschwommen komme“. Da tönt aus dem Stubenwinkel ihre müde, dumpfe Stimme und predigt ihm das

„Lerne verlieren“. Sie kann es doch nicht unterlassen, dem Vater mit alter Kindestreue ihr Herz aufzuschließen, das sich stark fühlt, die Bösewichter überlistend, im Tode sich zu befreien. Sie gibt ihm ihren Brief zur Bestellung, der Ferdinand zur Wiedervereinigung am „dritten Orte“ ladet, und erlaubt ihm, die Zeilen zu lesen, die nur den „Augen der Liebe leben“. Miller versteht freilich nichts von den Paradieseswonnen des Todes, die der Liebe winken, ihn befällt nur Grauen und er spricht zum Kinde vom Selbstmord als der abscheulichsten der Sünden. Als er Luisens kindliches Gemüt bewegt, hält er ihr vor, was sie ihm gewesen, wie sie ihn mit gebleichtem Haar um diese Liebe betrügen wolle. Immer beredter werden seine frommen Mahnungen, die aus dem Munde des rauhen Mannes desto eindringlicher reden und er wirft ihr, laut weinend, selber das Messer hin. Nach schwerem Kampfe, da „Zärtlichkeit noch barbarischer zwingt als Tyrannenmacht“, zerreißt Luise den Brief, „Ferdinands letztes Gedächtnis zernichtend“, und der Alte, im Glückesrausche sein Kind preisend, will mit ihr die Stadt verlassen, um mit dem Liede ihres Grames das Brot zu verdienen. Diesen schmerzlichen Glückesauftritt unterbricht Ferdinand. Luise weiß sogleich, wozu er komme: „Mich zu ermorden ist er da.“ So tritt der eben verscheuchte Mord über die Schwelle in neuer Gestalt. Miller versucht seine eben noch so erfolgreichen Bitten an dem Major, damit er das Haus meide; aber der „Bräutigam kommt ja, um seine Braut zum Altare zu holen!“ So will mit schneidendem Hohne Ferdinand, die „Flucht“ der Milford und die plötzliche Nachgiebigkeit seines Vaters erzählend, das unzerreißbare Liebesband zerreißen und schleudert Luisen jenen Brief zu, der anstatt des eben von ihr vernichteten nur zu pünktlich an seine Adresse kam. Anders als das eben von Miller der Tochter zugeschleuderte Mordwerkzeug von Stahl wird dieses Papier Bote des wirklichen Mordes. Genau wie der Alte schildert Ferdinand dem Mädchen, was es ihm gewesen. „Du wußtest nicht, daß du mir *alles* warst! Es ist ein armes, verächtliches Wort, aber – – Weltsysteme vollenden ihre Bahnen darin – alles!“ Dieser Zusammenklang des Preises beim Alten und beim Jüngling erzeugt im Hörer noch einmal die Vorstellung vom einzigen Werte Luisens. Auf die Fragen Ferdinands, ob sie den Brief

geschrieben, erwidert sie, dem Eidschwur gemäß, immer bejahend. Viermal muß sie bejahen; denn viermal wiederholt er die Frage, weil ihm, wo die Geliebte nun Antlitz gegen Antlitz vor ihm steht, trotz ihrem Ja es wie unmöglich dünkt, daß dieses Mädchen da diesen Brief da geschrieben haben sollte. Das bedünkt ihn jetzt so unmöglich, daß er plötzlich sogar meint, das sei gar nicht ihre Handschrift, die als solche ihm doch zuvor sogleich kenntlich war, – ein ungemein feiner Zug, der verdeutlicht, wie Ferdinand nun alles eher annehmen möchte, als die Abfassung eines solchen Schreibens von seiner Luise. Er legt es ihr sogar dringlich in den Mund, ein Nein zu sprechen, aber sie spricht ihr: „Bei Gott! dem fürchterlich wahren! Ja!" Tausend Durchschnittsfrauen hätten offenbar, wo das Gefühl hier so allgewaltig bestach, des abgepreßten Eides vergessen, zumal da obendrein die neuen Botschaften von der Einwilligung des Präsidenten und dem Rückzuge der Milford lockten; aber Luise hält ihren auf das Sakrament genommenen Schwur, wobei sie insbesondere des eben dem Vater gegebenen Wortes eingedenk ist, nur ihm zu leben. Und nun erbittet Ferdinand für seinen „fieberisch brennenden Kopf" das Glas Limonade. Luise geht darnach, er ist mit dem Geiger allein. Er unterhält sich mit ihm darüber, daß es die Flötenstunde war, derentwegen er in sein Haus kam –, ein Stück Exposition, das für den fünften Akt aufgespart worden, weil es hier einer eigenen technischen Absicht dient. „An dünnen, unmerkbaren Seilen hangen oft fürchterliche Gewichte." So Ferdinand, ohne zu ahnen, daß er andere Seile in der Tat nicht merkt, obschon er mit der soeben behaupteten Unmöglichkeit von Luisens Schuld heftig daran zerrte, und seine fürchterlich schicksalsvollen Gewichte selbst daran aufhängt. Miller erträgt kaum den Schmerz des getäuschten jungen Mannes und will sich davonstehlen, wird aber, ehe der ihn entläßt, noch befragt, ob Luise denn sein einziges Kind sei, und er bestätigt das rasch mit aller Innigkeit seiner Vaterliebe. Das überwältigt Ferdinand für einen Augenblick, in dem er erwägt, daß „auch er seines Vaters einziger Sohn ist, aber nicht sein einziger Reichtum", während Luise ihres Vaters „ganze Barschaft von Liebe besitzt". Im nächsten Augenblick findet er aber schon, daß dieses Mädchen den Vater auch noch betrügen und ver-

wunden wird und daß die „Natter“ zertreten werden muß. Miller kommt zurück und erzählt von den Tränen, die in die Limonade fallen. Ferdinand weiß, daß außer den Tränen es noch etwas anderes in ihr zu trinken geben wird: „Wohl, wenn es nur Tränen wären!“ Dem Alten wirft er als Zahlung für die Flötenstunden eine beschwerte Börse mit — Gold hin, weil der ansteht sie ihm abzunehmen, und nun entspinnt sich über diese Gabe ein durch dichterische Darstellungskunst wahrhaft einziges Gespräch zwischen den beiden. Welch ein Ringen ist's, wie der Geiger den Goldesschatz anstaunt und nicht nehmen will und dann wieder nehmen will, wie er es nochmals für Teufelsversuchung hält und darauf wieder herzlich dankt, als der Major es ihm als wohlverdient aufnötigt, allein noch einmal zaudert, weil jener den drei Monate langen glücklichen „Traum“ von seiner Tochter damit bezahlt und doch davon nichts hat: „Da hab' ich nun alles und Sie nichts und da werd' ich nun das ganze Gaudium wieder herausblechen müssen?“ Es kann nicht leicht etwas Naiveres geben, als diese Freude des Armen und diese Bedenken des Rechtschaffenen in einer Person. Ferdinand drängt ihm den Schatz nochmals auf, weil da, wohin er reisen will, „diese Stempel nicht gelten.“ Miller ist wie verzückt und denkt darüber wenig nach; er jubelt in seiner Armut am meisten darüber, daß er seiner Tochter nun alles zuwenden kann, was er mag. Ferdinand greift das aufs neue ans Herz und er bringt den Alten mit Mühe zum Schweigen. Luise bringt das Getränk, der Major verschickt rasch Miller zu seinem Vater, um seine Abwesenheit bei der Tafel zu melden und einen Brief von angeblich anderer Hand an jenen abzugeben. Luise erschrickt und bietet sich selbst als Botin an, doch Miller will sie nicht nachts den Weg machen lassen. Die psychologische Motivierung ist hier ausgezeichnet. Man muß in Rechnung ziehen, wie berauscht der Alte davon war, daß Luise in gehorsamer Kindestreue ihm zuliebe ihren Todesvorsatz aufgab, und wie ihn eben erst das erworbene Gold noch einmal ganz trunken gemacht hat. Er ist daher völlig arglos, mutmaßt keine Gefahr, hat nur das künftige Glück des geliebten Kindes im Sinne. Allein gelassen mit Ferdinand stellt Luise in der Angst verlegene Fragen, wie sie ihn unterhalten könne. Er läßt sie vor dem Gifte bittere Schmähungen trinken, — sie hält stand und kostet auf sein grimmiges Geheiß die Limonade,

welche „matt ist wie ihre Seele". Erst als sie den Geliebten und sich des Giftes Beute weiß, ihr rettungslos verlorenes junges Leben beklagte, – wie natürlich ist diese jetzige Stimmung bei der nämlichen Luise, die vor nicht langem noch des Todes Lieblichkeit rühmte! – und ihre Unschuld immer wieder beteuerte, da wird Ferdinand stutzig und, da er den Brief an den Hofmarschall als Anklage braucht, erfährt er endlich, daß der von seinem Vater diktiert sei. Er bricht zusammen, Luise deutet abgerissen das übrige an, die Angst um ihren Vater, die List: er springt empor, den Degen zückend. Davonrasen will er; denn er „spürt, Gott sei Dank, das Gift noch nicht!" Da mahnt mit letztem Atem Luise ihn, nichts gegen seinen Vater zu tun, worauf seine wilden Worte fallen: „Mörder und Mördervater!" Luise stirbt in gleicher Minute, den im Tode vergebenden Erlöser nennend und Heil rufend über den Geliebten wie über ihren wahren Mörder, seinen Vater. Zerknirscht und bewundernd zugleich steht Ferdinand vor der holden Leiche und setzt das Glas nun noch einmal an zur schnelleren Todesfahrt. Wie im zweiten Akte, tritt da der herein, zu dem er eben fortstürmen wollte: der Präsident, von dem durch Miller bestellten Briefe herbeigerufen, nebst Wurm und Dienerschaft. Dem Vater wirft der Sohn das geleerte Glas zu Füßen und weist auf die Früchte seines Tuns, welche der entsetzt anstarrt. Da donnert auch Miller an die Tür, Volk und, wie im zweiten Akte, Gerichtsboten stürmen herein. Die beiden Väter stehen vor den Leichen ihrer einzigen Kinder. Eine furchtbar zerschmetternde Anklage erhebt Ferdinand vor der Gemordeten; das raubt ihm die letzte Kraft und Diener halten ihn. Sein Vater wird von der Verdammung des eigenen Sohnes so getroffen, daß er nach dem Mitschuldigen und Anstifter blickt. Wurm aber pariert mit sicherem Schlage dem „dummen Bösewicht", womit er ihm den „Dummkopf" von gestern zurückgibt: „War es mein Sohn? war ich dein Gebieter?" und alle Geheimnisse will der saubere Kumpan nun aufdecken: „Ich will verloren sein, aber du sollst es mit mir sein." Womit Ferdinand in äußerster Notwehr laut im zweiten Akt drohte, das droht laut nun Wurm und er wird unerbittlich sein, diesmal wird das

Erzittern dem Präsidenten nichts helfen. „Es soll mich kitzeln, Bube, mit dir verdammt zu sein!“ Das das Letzte, was dieser „konfiszierte Kerl“ im Stücke redet, ein Teufelstriumph und schriller Gegenton zu der Verzeihung der sterbenden Luise, der uns mehr genügt, als wenn wir einer Hinrichtung beiwohnten; denn die Tragödie ist kein Hochgericht und die weiteren Geschicke der beiden Verbrecher lassen uns völlig gleichgültig, sobald wir ihre Niederlage und die Demütigung des verantwortungsvolleren durch den geriebeneren erschauen. Während Ferdinand seinen Vater anklagt, steht er als Angeklagter vor Miller, der, den Kopf aus dem Schoße seines toten Kindes erhebend, „dem Giftmischer“ den Mammon vor die Füße wirft, mit dem er ihm sein Kind abkaufen wollte“ und hinausstürzt. Ferdinand trifft seine letzten Verfügungen für Miller und sinkt neben Luisens Leichnam als seinem „Altare“ zusammen. Und in dieser Nähe wird er des Erbarmens gedenk, das die Geliebte noch mit letztem Atemzuge über ihre Mörder herabrief und reicht dem Vater, welchem er zuerst einen von ihm erbetenen Blick mißgönnte, wenigstens im Verscheiden die verzeihende Hand. Der übergibt sich, anders als früher, wo er die Gerichtsdiener gegen Unschuldige benutzte, ihnen nun selbst, wie in anderen Lagen Karl Moor und Verrina am Schlusse der zwei früheren Dramen Schillers sich ihren Richtern ausliefern.

So verbreitet die Verzeihung der Liebenden, ehe „der grause Scherge Tod sie verhaftet“, zuletzt einen milden Lichtschein über die unheimlichsten Schatten des fünften Aufzuges mit zwiefachem Giftmorde, dem Erliegen der Unschuld, dem Leid zweier Väter um ihre einzigen Kinder, wobei der eine von ihnen die volle „Barschaft“ einer reinen und rein belohnten Vaterliebe einbüßt, der andere erst beim Verluste des Sohnes fühlt, was er verbrecherisch verspielte. Wie schon berührt, ist es für die ästhetische Wirkung nur glücklich, daß der Selbstmordsplan Luisens vereitelt wird. Der Heldenmut, mit dem sie den Tod umarmen wollte, wirkt erhaben, doch würden wir, wenn sie von den Netzen der Kabale umschnürt, sich selbst zum Schlachtopfer machen müßte und Ferdinand dann etwa bekehrt ihr im Tode folgte, mit überaus trüben Eindrücken von hinnen gehen. Gerade beim Ausgang ist

Schillers Technik zu bewundern. Die Selbsttötung edler Frauen braucht, falls nicht geistige Umnachtung darüber einen wehmütigen Schleier legt, wie bei Ophelia, einer möglichst frei erhobenen Gemütsstimmung ohne Zwang und Bitterkeit und Groll auch in finstersten Lagen. So Goethes Klärchen, Schillers Thekla, Grillparzers Sappho, Hebbels Rhodope und in ihrer Todesbereitschaft auch Schillers Gertrud und Beatrice. Auch Hebbels Klara wäre anzuführen wegen der Einsicht und Stärke, mit welcher sie bei selbstverschuldetem Unglück aus Liebe für den Vater in den Tod geht, wenn nicht die widerliche und spröde Voraussetzung des Stückes die an solchen Stoff gewandte außergewöhnliche Dichterkraft bedauern ließe, da hier neben der Bewunderung der Heldin doch nicht die kleinste Begeisterung aufkommen kann, wie sie ihr Heroismus gleichwohl uns abverlangen möchte. Von Shakespeare seien Portia (Cäsar), Kleopatra, obgleich diese nicht ganz in die Reihe gehört, und Julia genannt. Liebende, auf deren Seeleneinklang ein Drama sich gründet, zeigt die Dichtung gern im Sterben oder in rascher Folge des Todes noch in leiblichem Zusammensein. So ist es bei Romeo und Julia, bei Grillparzers Leander und Hero, da der Jüngling auf der Fahrt durch die getürmten Wogen untergeht und von der Flut sein entseelter Leib wie symbolisch noch an den Fuß des Turmes gespült wird, wo Hero ihn erharrte und nun zusammenbrechend sich ihm vereint.[1]) Ferdinand und Luise aber dürfen im Tode um so weniger getrennt werden, je mehr die Kabale sie trennen will. Luise hatte nicht ohne Bangen von der mit der Milford geplanten Heirat vernommen und vom Geliebten selbst gehört, daß die Lady einen gewissen Eindruck auf ihn übte, und die Furcht, daß diese „Ferdinand zwingen könnte, ihn zu lieben“, zumal nach der durch den diktierten Brief geschehenen Selbstverleumdung, ist ja rege in ihr, als sie sterben will. Wäre ihre Selbsttötung unter dem Druck eines solchen Zweifels an Ferdinand ein Ausgang, der uns wohlgefallen könnte?

[1]) Goethe läßt zu Egmont noch im Traum als Trösterin das ihm im Tode vorangegangene Klärchen kommen, das die Gefängnismauern von ihm trennen. Schillers Tadel ist hier sicher unangebracht, da gerade diese letzte Erscheinung Klärchens in seiner Nähe es ist, die das Gefühl anmutet, nicht der bloß erzählte Traum. Daß Klärchen aber als Freiheit Egmont erscheint, ist um so sinnvoller, nachdem sie die Bürger ihn zu befreien, aufrief. Vgl. auch Herm. Schreyer in „Deutsche Dramaturgie“ 1895, I, 387 ff.

Wenn diese Liebenden sterben, darf sie kein leiser Schatten des Mißverständnisses mehr scheiden. Wenn der ungestüme Jüngling die „hölzerne Puppe" nicht ist, welche die Kabale seines Vaters aus ihm machen wollte, wenn er diese eine Seele, die, wie er nach handgreiflichen Zeugnissen glaubt, ihn unerhört verriet, mit sich zugleich vor den Weltrichter reißen will, so ist dies durchaus begreiflich und beleidigt uns um so weniger, als die restlose Aufklärung zwischen den Liebenden ihrem Sterben noch vorausgeht. Die von Ferdinand gewählte Tötung durch Gift gewährt den technischen Vorteil für den Dichter, daß bei dem langsameren Vorgange des Sterbens die Aussprache zwischen den beiden in genügender Weise erfolgen kann. Dieser technische Vorteil wäre trotzdem ungerechtfertigt, wenn er einzig diesem äußerlichen Zwecke diente und nicht sonst bestens motiviert wäre. Ist es einem Offizier, der mit der Waffe vertraut ist, zuzutrauen, daß er das feige Gift bevorzugt? Schuß oder Stoß gegen das fremde Leben sind hier wohl nichts Tapfereres als eine Schale Gift und man hat eines zu bedenken: Ferdinands Seele quält das noch ungelöste Rätsel, wie dieses Mädchen, an dessen Untreue er nicht mehr zweifelt, sie begehen und mit einem Menschen wie Kalb sich einlassen konnte. „Hast du den Hofmarschall geliebt?" Das ist die immer wieder von ihm an sie gestellte Frage und, um diesen letzten Aufschluß sich zu verschaffen, ist es für ihn nur natürlich, daß er nicht mit einem jähen Streich die Geliebte und sich aus der Welt schafft. So folgte Schiller jenem Zeitungsberichte, der ihm zu seinem Drama die erste Anregung lieferte, im besten Einklang mit seinen eigenen Absichten darin, daß er seine Liebenden wie den Major von Böller und die Musikantentochter Luise Kritz an Gift verscheiden ließ.

Als Haupteinwand gegen das Stück hat es gegolten, daß Ferdinand und Luise durch fremde Kabale untergehen und nicht durch Veranlagung und Schuld ihrer eigenen Charaktere. Man mißversteht dabei das ganze Stück. Sein Gehalt ist ein sozialer. Wie selten und fast unerhört ist es nach dem Weltbrauch, daß ein Präsidentensohn und eine Musikantentochter als Paar zusammenkommen! Es liegt, wie ich oben schon besprach, ein von Schiller auch durch die Worte Millers und Luisens gekennzeichneter Bruch der Umgangssitten vor, der sich rächt. Das ideale Fühlen der

Liebenden hebt sie hinaus über die Erdenschranke, bewirkt aber darum desto entschiedener ihren Untergang. Schuldig im ethischen Sinne brauchen ja, obwohl sie es häufig genug sind, die Helden der Tragödie keineswegs zu sein, wenn sie überhaupt nur das unverbrüchliche tragische Gesetz erfüllen,[1]) daß sie selbst schuld sind an ihrem Untergange. Dies ist bei beiden Liebenden der Fall, da sie dies Liebesverhältnis eingingen, gegen welches mehr und mehr auch die entsagungsvolle Luise umsonst sich sträubt, da Ferdinand „den Feuerbrand in ihr friedsames Herz geworfen." Bis zu einem gewissen Grade hat ja Ferdinand auch ethische Schuld, insofern er, der die Kabalen der Höflinge und insbesondere seines Vaters sattsam kennt, gar kein Bedenken gegen den Brief mit Luisens Handschrift hat. Allein er ist jung und, je inniger er liebt, in solchem Falle desto mehr unterworfen der Übereilung. Luisens Ermordung durch ihn ist dann zweifellos ethische Schuld; allein sie ist in seiner Lage, da er den Verrat seiner heiligsten Gefühle rächt, überaus gemildert, so daß uns diese ethische Schuld weit weniger ins Auge fällt.

An den äußeren Motivierungen kann man manches mit scheinbarem Grunde aussetzen. War die Kabale nicht übermäßig gewagt, die sich darauf verließ, daß Ferdinand den Luise diktierten Brief finden und aufheben sollte, nachdem Kalb ihn fallen ließ? Nichts weniger als sicher war es wohl, daß Ferdinand den Brief, an dem alles hing, nicht unbemerkt oder unberührt ließ. War es ferner sicher, daß im letzten Akte Ferdinand den alten Miller entfernen konnte und daß auf sein Gebot Luise von der Limonade trank? In manchen äußeren Motivierungen muß der Dichter stets einen gewissen Glauben beim Publikum voraussetzen, wie es ja oft mit noch viel stärkeren Zumutungen, als sie sich der neuere Dichter gestattet, Shakespeare tun durfte, und man glaubt ihm mit einiger Willigkeit gern, wenn das innere Leben, das hauptsächlich uns angeht, echt und wahr ist bis zum Grunde. Vom Erscheinen dieses Werkes an, dessen gewaltigen Eindruck auf die Mitwelt der alte Zelter in einem Briefe an Goethe schilderte, hat das Publikum geglaubt bis heute und wird weiter glauben, durch innere Wahrheit festgehalten.

[1]) Darüber handelte ich eingehend in „Zwei Hauptstücke von der Tragödie" in „Ztschr. f. vgl. Literaturgesch." 1899, XIII, 325 ff.

VI.

Blicken wir auf Schillers drei große Erstlinge zurück, so darf das Wahre in Goethes Ausspruch zu Eckermann, daß in ihnen der Dichter für physische Freiheit kämpfte, während er in den späteren Dramen die ideelle Freiheit behandelte, nicht mißverstanden werden. Allerdings wird in den Jugendstücken, bei denen die starke Subjektivität Schillers ganz unmittelbar durch die Schwächlichkeit und Schlechtigkeit der Umwelt herausgefordert wurde, ein Ansturm von elementarer Gewalt geübt wider Lasterhaftigkeit und Tyrannei der Mächtigen. Noch wehen keine milden Lenzeslüfte, Vorfrühling ist es und der Dichter rüttelt mit rauhen Stößen an winterlichen Festen. Ohne die starken Faustschläge, ohne die Charakterisierung der Niedertracht und Gemeinheit mit höchst naturgetreuer Zeichnung und Farbe würden diese Stücke des freien Lufthauches entbehren. Trotzdem wäre es gründlich falsch, zu meinen, was unsere eben erstattete Überschau wohl genugsam widerlegt hat, daß Schillers Idealismus und der ihm angeborene Glaube an ideelle Freiheit diesen Werken mangle. Das war so wenig denkbar wie die Darangabe des dichterischen Selbst, das ja doch ersten Werken, welche die Bahn ihren Verfassern erst brechen, sein Mal am Unverkennbarsten aufzuprägen pflegt. Von nebelhaften politischen Freiheitsdeklamationen, mit denen so manche der unzähligen dramatischen Darstellungen der französischen Revolution aus dem vorigen Jahrhundert aufgeputzt sind, ist hier gar nichts zu finden. Im „Fiesko“, wo die politische Freiheit der unmittelbare Gegenstand ist, wird alles durch energisch bewegte Handlung gegeben. Wo steht in dem sozialen Trauerspiele „Kabale und Liebe“ ein Wörtchen, das die politischen Rechte des dritten Standes predigte? Sein kostbarstes heiligstes Inneres allein ist es, was der Mensch in Schillers Jugendstücken in Geltung setzen will, und so wird allerdings darin mit edelsten Geisteswaffen auch die politische Freiheit erstritten. Man vergißt es leicht, daß diese drei Dramen um Jahre vor der französischen Revolution zum Druck und auf die Bühne kamen (1781 – 84) und hört aus ihnen nichts als ein Echo, das über den Rhein zurückschallte. So jung aber, wie sie es ewig sein werden, sind sie allein dadurch geblieben, daß sie ursprüngliche Weckrufe sind, und der Ehrenbürgerbrief, der an den Dichter der „Räuber“ aus Frankreich einlief, ist immerhin ein kostbares Dankeszeichen dafür, ob auch seine Geistessiege

glücklicher und unentstellter der Menschheit zugute kommen als die blutig in die Wirklichkeit getauchten und hin und her von der Wirklichkeit geschaukelten Freiheitserrungenschaften der französischen Staatserschütterung. Nicht den „Sklaven, welcher die Kette bricht", für den das Kettenbrechen, ob notwendig auch, doch immer ein Unsegen wird, verherrlicht Schiller, sondern schon im Druck und Drang, in den menschlichen Irrungen, welche seine Erstlinge abbilden, finden wir das Verlangen zum Ideal des „freien Menschen", vor dem niemand „zu erzittern" braucht, wenn man es pflegt und nach Möglichkeit ins Leben pflanzt. Wer aber möchte wohl diese sturmwilden Frühlingsboten, „Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe", als Einleitung der Freiheitsdichtung Schillers missen? Wer dagegen könnte wünschen, daß der Dichter auf dieser Bahn, die, wiewohl von seinem Idealismus geweiht, doch immer noch eine rauh kriegerische war, verharrt sein würde? Weil er im Unterschiede von dem großen Briten nicht das Menschenwesen überhaupt auf der ganzen Breite seiner Lebensspuren, sondern vielmehr das Trachten des Menschen nach Freiheit durchzuprüfen und das Freiheitsideal in seiner Weite und Größe hinzustellen hatte, wäre, dergestalt fortgesetzt, jenes gewaltsame Freiheitsstürmen allmählich ermüdender, sinnbetäubender Lärm geworden. Es lag gerade seinem Genius noch die besondere Sendung ob, im Allerheiligsten ihres Tempels das Ideal der Freiheit als höchstes Innengut jeder Menschenbrust zu verehren mit Werken, die starke Kraft mit Maß und edler Ruhe vereinigen und der Vertiefung in die dramatische Technik dabei noch immer reichere Ausbeute liefern.

Über die Zeit- und Raumtechnik der drei ersten Stücke hat Bulthaupt das Nötige gesagt. Der Stoff der „Räuber" erheischte die etwas längere Zeitstrecke von anderthalb Jahr, weil die Räuberbande eine gewisse Geschichte durchleben mußte, um sich zu überleben und Karl zur Reue zu bewegen. „Fiesko" spielt nach der Nacht des Maskenballes im ersten Akt in nur zwei Tagen und zwei Nächten sich ab und ebenso vollendet sich die Handlung von „Kabale und Liebe" in zwei Tagen. Im Verhältnis zu solcher Zeitkürze ist die Häufigkeit des Szenenwechsels in beiden Dramen besonders auffallend und bezeugt das in schnellen und scharfen Gegensätzen hinrollende weite Leben, das sich hier zusammendrängt.

Wie der Dichter, der zur Verkündigung der Freiheitsidee

solche ungestümen gewittergleichen Konflikte aus eigener Erfindungskraft gestaltete, die verhältnismäßig kürzeste Zeitdauer dafür brauchte, ist ohne weiteres klar und auch bei den späteren Dramen, welche die Freiheitsidee nicht mit jenem Stürmen der Jugend zum Ausdruck brachten, ist es doch wiederum die Begeisterung für sie, die alles in raschen Schwung versetzt und der Zeit Flügel leiht.

Eine Untersuchung der Technik, welche sich auf Seelenwirkungen im Nebeneinander und Gegeneinander ihrer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, diesen eigentlichen Arbeitsstoff des Dramatikers, erstreckt, ist auf Shakespeare wohl mehr oder minder, auf Schiller unter der Einsicht in seine eigentliche Größe kaum je recht angewandt worden. Über jenen ist eine Überfülle von Schriften in die Welt geflogen, die den psychologischen Gehalt seiner Werke heben will und deren Gesuchtes, Widersinniges, ungeistig und unkünstlerisch Gedachtes schier seine Sonne hätte verfinstern können, wenn deren Licht überhaupt zu trüben wäre und wenn in so manchen wertvollen psychologischen Abhandlungen ihr Glanz nicht doch hell und warm zurückstrahlte. Geistessonnen aber wollen nicht vereinsamt leuchten, jedes Gestirn freut sich des Wanderns mit verwandten Himmelslichtern und ein der Erkenntnis und Verehrung Schillers gewidmeter Geistesdienst ist immer Mitverehrung für jenen anderen Großen, dessen Licht sein Aufgehen begrüßte, seine Werdekraft entzündete.

Das Versenken in eines großen Dichters schaffenden Geistesschoß, die Gewahrung der Strahlen, welche sonst unsichtbar aus seinen Schöpfungen heraus den schlicht Genießenden durchsonnen, ist eine der wohltätigsten Erquickungen des ganzen Menschen. Unabweisbar ist das für den Kunsttheoretiker, der über den glücklich unbefangenen Genuß, dessen Ausspendung die Bewährung der echten Kunst ist, die Rechenprobe, sozusagen, anstellt und diese Freude, die von ihrer Ursprünglichkeit sich nichts nehmen läßt, durch Belehrung noch bereichern kann. Dabei befreit er sich vom Eigensinne unbeweglich fester ästhetischer Gesetze. Immer anders offenbart sieht er das ästhetische Gesetz durch alle großen Kunsterscheinungen hindurchgehen, aber doch immer ebenso alt, wie es jung ist, von jedem Künstlergenie neue Gestaltungsweisen erlebend und unlösbar verflochten dennoch mit einer und derselben Urnorm, die nicht weicht und für seine unerschöpfliche Lebensfülle das Neue nur

sucht, um seine alte Wahrheit zu behaupten. Höchst ersprießlich ferner ist jene Versenkung für den Schauspieler, der weit mehr von dem seelischen Geflecht zu kennen braucht, als die vor ihm sitzende Menge, vor der er es entfaltet. Die allerheilsamste Aufrichtung aber, die noch beträchtlich hinausreicht über das wohltätig gesteigerte Kunstbewußtsein, ist hier die Erkenntnis rein geistiger Wurzeltriebe in der Wundermacht tausendfacher feinster Rankungen und Verschlingungen des trachtenden und strebenden Menschengemütes. Darin ist der Macht und der Fülle mehr, als jemals die Erforschung der Natur ergründet, wenn man nicht sagt, daß es alle Macht und Fülle in sich einschließt. Stolze Selbstbefriedigung gewährt dem Menschengeiste die nie endende Arbeit, in welcher er nach außen sich wendet zur Ergründung der Natur und ihre feinsten Stofflichkeiten und Kräfte mehr und mehr enträtselt. Herr über all dies Forschen, das er entbindet und zum Erfolge lenkt, bleibt er ewig selbst und seine Innenschätze, seine Pflichten und Rechte, seine Kämpfe, Siege und wahren Freuden in der Bemeisterung der Außendinge sind das Höchte, was uns beschäftigen wird heute wie morgen. Das nötige Gegengewicht gegen die Überwertung der Arbeit über den Arbeiter schenkt uns die Vertiefung in reines Geisteswirken und zumal in das Schaffen unserer Dichter und Seher. Was Schiller im Jugendgedichte „Die Größe der Welt“ vom unfindbaren „Markstein der Schöpfung“ sagte, hat keine bloß räumliche Bedeutung, gilt ebenso vom Urgrunde der Gründe. Vom Wahren wie vom Schönen sprach er das Wort, daß „draußen es der Tor suche“; denn

„Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.“

„Die Räuber“ in England.[1]

Von

Thomas Rea (Bangor, Nord-Wales).

Ungefähr um 1796 begann das deutsche Drama zuerst Aufmerksamkeit in England zu erregen. Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts hatte die englische Bühne, wie Charles H. Herford[2]) sagt, „aufgehört ein Zweig der Literatur zu sein“. Es ist richtig, daß die Meisterwerke von Goldsmith und Sheridan noch in Mode waren, aber die Absicht und Versuche ihrer Nachahmer schienen darin zu bestehen, die glatte englische Prosa zu einem Gemisch von Bombast and Slang umzugestalten. Um wieder mit Charles H. Herford zu reden: „Manier und Nachäffung, übertriebene Gefühle und Wortspiele wurden gang und gäbe.“ Zu dieser Zeit tauchte das deutsche Drama in England auf und nahm ungefähr während dreier Jahre die allgemeine Aufmerksamkeit für sich in Anspruch. Der Lieblingsdichter war Kotzebue, der von so bekannten Schriftstellern wie der Mrs. Inchbald, M. S. Lewis und Sheridan übersetzt wurde. Von 1796—1801 wurden nicht weniger als 20 seiner Stücke ins Englische übertragen. Doch bald folgte der Rückschlag, der hauptsächlich durch den Stand der politischen Meinung in England am Ende des Jahrhunderts verursacht wurde. — Zu dieser Zeit waren die meisten Nationen Europas in einen Kampf auf

---

[1]) Diese Abhandlung ist der Auszug aus einer in Cambridge geschriebenen und demnächst erscheinenden Dissertation „Schiller's Dramas and Poems in England“. Aus dem Englischen übersetzt von Emma Koch-Breslau. [2]) Herford „The Age of Wordsworth“, London 1897, S. 135.

Leben und Tod mit Napoleon verwickelt, und England war mehr als einmal durch eine feindliche Landung bedroht. Die ganze britische Bevölkerung schien sich dem konservativen Prinzip zugewendet zu haben, und eine starke Abneigung herrschte gegen alles, was religiöse oder politische Neuerungen zu begünstigen schien. Diese Verhältnisse konnten für die Aufnahme deutscher Schriften nur im höchsten Grade ungünstig sein. – Die deutsche klassische Literatur blühte bekanntlich zu einer Zeit empor, in der alle Länder mehr oder weniger von revolutionären Ideen erfüllt waren; und da die öffentliche Meinung in England nur auf Übersetzungen lockerer Schriften gegründet war, so wurde der Schluß daraus gezogen, daß alle deutschen Werke anarchisch oder unsittlich sein müßten. Ein Schriftsteller in der Anti-Jacobin Review (1800), der die Wertlosigkeit der damaligen englischen Dramen beklagt, sagt, daß sie als die Folge einer Sintflut von deutschen Irrtümern, deutschen Ungereimtheiten, deutscher Politik und deutscher Gotteslästerungen anzusehen seien. Er fügt hinzu: „Der Beifall, mit dem sie aufgenommen worden sind, ist ein beklagenswerter Beweis der Verdorbenheit unseres Geschmacks, unseres Urteils und unserer Moral.“ Ein gutes Bild von der Art der in England eingeführten deutschen Literatur wird durch einen Schriftsteller in der „Quarterly Review“ gegeben. Er sagt: „Mit wenig Ausnahmen, und diese sind nicht beträchtlich, ist die deutsche Literatur durch die niedrigsten Lohnschreiber von der Grub-Street und die ärgsten Müssiggänger unserer diletantischen Dichter zum Schrecken der Kinderstube, der Verderbnis der Pensionate und zu der beklagenswerten Verunglimpfung von des ‚King's English‘ erzeugt worden.“ Wenn wir dies und die wenigen Übersetzungen achtungswerter deutscher Werke betrachten, so ist es nicht zu verwundern, daß in England die Meinung herrschte, daß ruchlose Stücke und Romane, die Selbstmord oder Unsittlichkeit lehrten, den wertvollsten Teil der deutschen Literatur bildeten.

Ich gehe nun dazu über, die Aufnahme, welche Schillers erstem Stück, den Räubern, zuteil wurde, zu betrachten. – Die erste kritische Übersicht über die Räuber, welche in Großbritannien erschien, findet sich in der berühmten Abhandlung, betitelt „Account of the German Theatre“, welche von Henry Mackenzie vor der Royal Society of Edinburgh am

21. April 1788 [1]) vorgetragen wurde. Da noch keine englische Übersetzung erschienen war, und Mackenzie selbst die deutsche Sprache nicht beherrschte, so stützt sich seine Beurteilung auf eine französische Übersetzung von Friedel und de Bonneville (Théâtre allemand: eine Sammlung der anerkanntesten dramatischen Werke Deutschlands). „Das bemerkenswerteste", sagt Mackenzie, „und weitaus eindrucksvollste von allen in diesen Bänden enthaltenen Stücken sind die „Voleurs", ein Trauerspiel von Herrn Schiller, einem jungen Manne, welcher erst 23 Jahre alt war, als er es schrieb ... Inmitten der klösterlichen Unwissenheit, in welche ihn der Zufall seiner Lage gezwängt, schuf sein Genius durch seine eigene angeborene Wärme und Kraft dieses wundervolle Drama, welches natürlich, wie es nur zu erwarten, einen gewissen Mangel an Kenntnis der Formen, sowie eine vollständige Vernachlässigung der dramatischen Regelmäßigkeit zeigt, aber in welchem der Dichter, wenn wir so sagen dürfen, auch durch diese Fehler groß, aus den Quellen einer glühenden und schöpferischen Fantasie Charaktere und Bilder von der fesselndsten und eindruckvollsten Wirkung entworfen, und diese Gestalten mit einer im höchsten Grade beredten, leidenschaftlichen und erhabenen Sprache beseelt hat." Hierbei dürfen wir nicht vergessen, einen wichtigen Punkt zu erwähnen, nämlich, daß der Friedelschen Übersetzung nicht die ursprüngliche Buchausgabe von 1781, sondern die Bearbeitung für die Mannheimer Bühne zugrunde lag. – Diese Abhandlung führte das Drama der Sturm- und Drangzeit wirklich in England ein, wie dies Sir Walter Scott in seinem Aufsatz „Imitations of the Ancient Ballad" [2]) nachweist, und übte in den folgenden Jahren einen sehr weitgehenden Einfluß aus. Sie wurde in dem „Edinburgh Magazine" des Jahres 1790 wiedergedruckt und bahnte infolge der weiten Verbreitung dieser Zeitschrift den Weg für die erste Übersetzung ins Englische, welche 1792 veröffentlicht wurde. Diese Übersetzung, welche genau elf Jahre nach dem ersten Erscheinen der Räuber herauskam, ist von A. F. Tytler, Lord Woodhouselee, welcher sich einige

[1]) Zuerst in den Transactions of the Royal Society, Edinburgh 1790, wiedergedruckt in dem Sentimental and Masonic Magazine. Dublin. December 1792. Dieser anonyme Neudruck wurde in den German American Annals im Juni 1903 unter dem Titel „An English Criticism of Schiller's Robbers" veröffentlicht. [2]) Vgl. Aloys Brandl, Goethe-Jahrbuch (1882), III, 39.

Jahre später durch seine Geschichtswerke berühmt machte. In der Einleitung gewährt der Übersetzer einen kurzen Überblick über Schillers Erziehung in der Militärschule des Herzogs von Württemberg, von seiner Flucht von dort und seinem Aufenthalt in Mannheim. Die zwar etwas seichte kritische Übersicht, welche er von dem Trauerspiel gibt, zeigt, daß der Verfasser es sorgsam durchstudiert und keine geringe Meinung über seinen Wert hat. „Diejenigen", sagt er, „welche an die Werke der französischen Bühne gewöhnt sind und sich an ihre Regeln anlehnen, werden dies als ein sehr fehlerhaftes Machwerk ansehen. Aber wer ein Empfindungsvermögen für das Erhabene und Schöne besitzt, wird in diesem Drama Stellen von hoher Vortrefflichkeit und machtvolle Augenblicke finden." Der von Tytler benutzte Text ist derjenige der Bühnenausgabe. Der Übersetzung selbst kommt kein sehr hoher Wert zu. – Der Stil ist nachlässig, und sehr oft ist die Bedeutung der Vorlage falsch verstanden. Ein Bericht von dieser Übersetzung steht in der „Monthly Review" des Jahres 1792 (IX.), aber der Verfasser gibt wenig mehr als Auszüge der Einleitung, denen er einige Szenen folgen läßt. – Daß diese Übersetzung viel gelesen worden sein muß, kann man aus der Tatsache schließen, daß eine zweite verbesserte und vermehrte Ausgabe 1795, eine dritte[1]) kurz darauf und eine vierte 1800 erschien.

Eine andere Übersetzung der Bühnenausgabe erschien 1799 unter dem Titel: „The Robbers. A Tragedy in five Acts. Translated and altered from the German, as it was performed at Brandenburgh House Theatre, 1798. With a Preface, Prologue and Epilogue written by her Serene Highness the Margravine of Anspach." Diese Übersetzung wurde der Vorrede zufolge veröffentlicht, „um das Publikum instand zu setzen, die gemeinen und falschen Verleumdungen der Zeitungsschreiber zu erkennen, welche behauptet hatten, daß die Räuber mit all den jakobinischen Reden, die sich im Überfluß in dem Original befinden, gespielt worden seien". Die Übersetzung ist von geringem, um nicht zu sagen gar keinem Wert.

Eine Übersetzung von Mr. R. W. Render erschien 1799, und eine andere von Benjamin Thompson in seinem 'German

---

[1]) Diese Ausgabe konnte ich leider nicht einsehen.

Theatre' 1800—1801). Beide fußen auf der Bühnenausgabe und sind völlig wertlos.

Die beste Übersetzung, welche wir von den Räubern besitzen, ist die von Bohn (London 1849). Sie ist sowohl wortgetreu und wissenschaftlich, als auch frei von schlimmen Mißverständnissen.

Die erste Kritik nach Mackenzies Abhandlung, welche einige Bedeutung hat, ist die von Nathan Drake in den „Literary Hours“ (1798).[1]) Die meisten dieser Aufsätze sind, wie der Verfasser in einer Anmerkung unter dem Text behauptet, schon acht Jahre vorher in einer Zeitschrift veröffentlicht worden. (The Speculator?) Zu Beginn sagt der Autor, daß nirgends die Qualen der Gewissensfoltern und der Verzweiflung, welche im Gegensatz zu der herrlichen Ruhe der untergehenden Sonne geschildert sind, bewunderungswürdiger gezeigt worden seien als in diesem Drama, welches Deutschland und den zeitgenössischen Genius ehre. — Dann folgt eine Übersetzung der Sonnenuntergangsszene. In demselben Jahre (1798) erschien die berühmte Satire auf das deutsche Theater in dem Anti-Jakobiner,[2]) einem äußerst konservativen Blatt. Ihr Titel lautet: „The Rovers, or the Double Arrangement“ und wird von Niebuhr[3]) als die niederträchtigste Schmähschrift, die je auf Deutschland geschrieben sei, gekennzeichnet. Man vermutet, daß der oder vielmehr die Verfasser Hookham, Frere und Canning gewesen seien, ja man sagt sogar, daß Pitt selbst die Hand dabei im Spiel gehabt habe. Der Titel war augenscheinlich durch die Räuber veranlaßt, aber die Absicht war nicht sowohl ein einzelnes Stück, als wie das gesamte deutsche Drama der Lächerlichkeit preiszugeben. Der Verfasser, ein angeblicher Herr Higgins, sagt in seiner Vorrede, daß „da er seine Begriffe vorzüglich nach dem deutschen Drama gebildet habe, er in Anlehnung an das bekannteste Drama jenes Landes, das schon in diesem (England) eine so warme Anerkennung gefunden, ein Stück verfaßt habe, welches, wenn es den gebührenden Zulauf habe, seiner Ansicht nach viel dazu beitragen könne, um die Ansichten der Menschen hinsichtlich der Verpflichtungen der bürgerlichen Gesellschaft umzustürzen.“ In dem

[1]) Nathan Drake, „Literary Hours or Sketches Critical and Narrative“. London, 1798. [2]) The Anti-Jacobin or Weekly Examiner. II, 1798. [3]) Geschichte des Zeitalters der Revolution. II, 243. Vgl. auch: A. Brandl im III. Bande des Goethe-Jahrbuchs (1882).

Prolog erwähnt er die Schauspiele, welche damals die größte Aufmerksamkeit erregten: Die Räuber, Fiesko, Stella und The Stranger.

„The German Schools . . . where no dull maxims bind
The bold expansion of the electric mind,
Fixed to no period, circled by no space,
He leaps the flaming bounds of time and place;
Round the dark confines of the Forest raves,
With gentle robbers fills his gloomy caves.“ usw. usw.

In einer Fußnote verweist er auf „The Robbers“, eine deutsche Tragödie, in welcher die Räuberei in solch ein verklärendes Licht gerückt wird, daß infolgedessen eine ganze deutsche Universität auf Straßenraub ausging“. – Der Titel scheint aber das einzige zu sein, was durch Schillers Drama beeinflußt wurde, denn wenngleich zahlreiche Stellen mit offenbaren Anspielungen auf „Stella“ vorkommen, so findet sich kaum eine Zeile, welche den „Räubern“ entspricht. – Die Stelle, an welcher der Aufwärter erzählt, daß der Graf ihm eine hohe Geldsumme anbot, falls er einwilligen würde Rogero zu vergiften, mag ein schwacher Widerhall der Szene sein, in welcher Franz den alten Daniel beschwört, Karl aus dem Wege zu räumen, und die Erstürmung des Gefängnisses, mit welcher „The Rovers“ schließen, wird wahrscheinlich durch die vorletzte Szene der „Robbers“, wenn Karls Gefährten das Schloß seines Vaters ersteigen, beeinflußt sein.

Eine ähnliche offenbar den „Rovers“ nachgeahmte Parodie erschien in der konservativen Zeitschrift „The Meteors“ zwischen 1799–1800. Diese heißt „The Benevolent Cutthroat“ von Klotzboggenhagen (übersetzt von Fabius Pictor) und hat, wie die andern, den Zweck, das deutsche Drama ins Lächerliche zu ziehen. Die Einleitung und die ersten Szenen erschienen in der dritten Nummer (1799), und in der zweiten steht eine Art Prolog mit der Überschrift „Prologue for any German Play“. Dieser Prolog ist nicht eigentlich mit dem Stück verbunden, soll aber darauf vorbereiten. – Hier folgen zwei Proben daraus:

„Despising rigid rules the German Muse
Prepares whate'er she thinks you'll not refuse;
Is there a dismal act appears too long?
Its close is sweetened with a soothing song,[1])

---

[1]) Vgl. The songs of Amalia, „Die Räuber“, Akt I, Sz. 2, Akt IV, Sz. 4.

And in the mirthful scenes the jokes advance
Progressively, till finished with a dance.“

— — — — — — — — — — — — — — — — —

„What character by sportive nature formed
But has some well-wrought German play adorned!
Robbers of gentle manners and polite
Teach you to steal and prove 'tis just and right'.“ usw.

Die Parodie selbst besteht aus einer Reihe von argen Übertreibungen und Abgeschmacktheiten und hat auch nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Räubern.

Für viele Jahre schenkt man nun den Räubern, wie überhaupt dem deutschen Schauspiel, kaum irgend welche Beachtung. Die erwachte Begeisterung schien verraucht zu sein und einer vollkommenen Gleichgültigkeit Platz gemacht zu haben. Es läßt sich kaum bezweifeln, daß diese Gleichgültigkeit der Parodie der „Rovers“ zuzuschreiben ist. — Herford[1]) sagt, sie tötete das deutsche Drama in England auf lange Jahre, und die Tatsachen zeigen, daß dies in vollem Maße der Fall war.

Der erste Aufsatz von irgend welcher Bedeutung nach 1800 erschien in dem „Monthly Magazine“ (LII, 223) des Jahres 1821 und entstammt der Feder von William Taylor of Norwich,[2]) eines Mannes, dessen man sich lange als eines der Bahnbrecher des deutschen Studiums in England erinnern wird. Er erklärt die Situationen für heftig, beunruhigend und unwahrscheinlich, und die Charaktere für unnatürlich. Dieses Urteil ist sehr absprechend und fußt augenscheinlich auf einem nur flüchtigen Studium des Trauerspiels. Viele seiner Verweisungen sind ungenau, so erzählt er zum Beispiel, daß Karl Moor sich einem armen Offizier ausliefere. — Er kennt nur eine englische Übersetzung, welche seines Erachtens von Henry Mackenzie von Edinburgh verfaßt worden ist. Dieser Aufsatz wurde in erweiterter Form in Taylor's 'Historic Survey of German Poetry' in drei Bänden, von denen der erste 1828 und der letzte 1830 erschien, veröffentlicht. Ungeachtet seiner offenbaren Fehler ist dieses Werk von höchster Wichtigkeit als der erste Versuch, eine zusammenhängende Geschichte der deutschen Literatur in eng-

[1]) The Age of Wordsworth, S. 138. [2]) Quarterly Review, 1843. G. Herzfeld: Studien zur englischen Philologie. W. Taylor of Norwich. Halle 1897.

lischer Sprache zu schreiben. Kurze Zeit nach seiner Veröffentlichung wurde er von Carlyle in der Edinburgh Review (LIII, 1831) sehr streng besprochen. Carlyle erklärt ihn reicher an Irrtümern als irgend ein Buch, das ihm bis jetzt zur Beurteilung zugekommen sei, sowohl an Irrtümern in der Lehre, als an falschen Urteilen, wie allerhand philosophischen Hirngespinsten.

Die nächste und bei weitem wichtigste Besprechung der Räuber ist die von Carlyle in seinem „Life of Schiller“. Bekanntlich erschien Carlyles „Life of Schiller“ 1823 in der Form von monatlichen Beiträgen zu dem „London Magazine“ und wurde 1825 als Buch veröffentlicht. Hier widmet er dem Studium der Räuber, welche er nicht nur für Schillers Geschichte, sondern als epochemachend für die Weltliteratur erklärt, mehrere Seiten.

„Eine ungestüme Natürlichkeit, verbunden mit einer düsteren und überwältigenden Kraft“, bezeichnet er „als ihre vorzüglichsten Merkmale“.

Wir werden rasch über die nachfolgenden Besprechungen hinweggehen. Sharpes London Magazine[1]) sagt, daß, so offenbar auch die Fehler sein mögen, die Größe der Räuber unbestreitbar ist. – Hoggs Instructor[2]) behauptet, daß kein anderes Stück Schillers diesem an überwältigender Spannung und Leidenschaft überlegen sei. – The London Review[3]) bespricht kurz den Einfluß auf die zeitgenössische englische Literatur. „Wie manche literarische Ungeheuerlichkeit hat dieser stürmische Karl Moor zu verantworten! Sein Geist wirkt in allen möglichen Gestalten fort. Bald finden wir ihn in Byrons Corsair,[4]) bald in Paul Clifford wieder. – Wo nur immer ein Geist bereit ist, sich gegen die gesellschaftliche Ordnung zu erheben, da erscheint er gewöhnlich als ein Bewunderer der Räuber.“ – Blackwoods Edinburgh Magazine[5]) bringt die überraschende Erklärung, daß Schillers erstes Schauspiel von der Einfalt der Unschuld beseelt sei, „es ist so unschuldig, wie unsere Robin Hood-Balladen. Den besten Beweis seiner Reinheit und Unschuld zeigt der Versuch, die schrecklichsten Verwünschungen, die er erfinden kann, auszustoßen.“

---

[1]) Mai 1846, S. 17. [2]) 1856, VI, 35. [3]) 1866, XIV, 109. [4]) Heinr. Kräger, Der Byronsche Heldentypus, Berlin, Verlag von Alexander Duncker, 1898 (Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd. VI). [5]) 1873, CXIV, 183.

Die Räuber scheinen nicht in ihrer ursprünglichen Fassung auf die englische Bühne gebracht worden zu sein. 1799 wurde indessen ein Stück „The Red Cross Knights" von J. G. Holman, dem die Räuber zugrunde gelegt sind, mit bedeutendem Erfolg im Haymarkettheater aufgeführt. „Diese Umarbeitung", sagt die Biographia Dramatica (1812, III, 195) „erhielt die Genehmigung der Zensur, welche den Räubern verweigert worden war. Die Sittlichkeit des Stückes ist nun unbestreitbar, nach dem hohen Geist des Urwerks suchen wir vergeblich. Der Schauplatz ist von Deutschland nach Spanien verlegt, und die Veränderungen betreffen durchaus die Handlung und zeigen eine genaue Kenntnis der Bühnenwirkung."

Bezugnehmend auf diese Umarbeitung sagt Duttons Dramatic Censor (1800, I, 77): „Das Genie Schillers ist unstreitbar, obgleich es Herr Holman in seinen „Red Cross Knights" möglich gemacht hat, das berühmteste Werk dieses großen Dichters zu entstellen, zu verunstalten, zu verstümmeln und zu schänden. Indem er es dem wahren Geist der zeitgemäßen Stücke anpassen will, raubt er den Räubern all ihre natürliche Vollendung, und indem er unterdrückte, was in dem ursprünglichen Stück groß ist, und dafür all den Plunder, den ihn seine eigene abgeschmackte Einbildungskraft finden ließ, einschaltete, ist es ihm gelungen, Schillers herrliches Stück auf den Stand seiner eigenen Fähigkeiten herabzuziehen."

Eine andere wertlose Bearbeitung „Lorenzo, the Outcast Son" (in drei Aufzügen und in Versen) von E. Gandy wurde 1823 veröffentlicht. Eine Oper namens „The Brigands" von J. Crisini, welcher die Räuber zugrunde liegen, erschien 1836.

La traduction de „Don Carlos“

par Adrien de Lezay-Marnésia.

Von

Fernand Baldensperger (Lyon).

Mme de Staël écrivait, le 28 décembre 1798, au fidèle Meister, installé dans sa laborieuse retraite de Zurich: «Je prends la liberté de vous demander de m'envoyer par la diligence deux ouvrages allemands, s'ils se trouvent à Zurich: Don Carlos, tragédie de Schiller, et der Genius, de Grosse, en quatre volumes, qui a paru en 1792 et 93. C'est pour Adrien de Lezay, qui veut les traduire et qui espère que vous serez bien aise de lui faire ce plaisir. Vous voilà donc assuré de deux reconnaissances, et il ne vous en faut pas tant pour obliger . . .»[1])

Ce billet assez pressant — il n'y est guère question que de cette commission et d'une invitation à venir à Coppet — est le point de départ d'une traduction intéressante de Schiller: car, s'il ne semble pas que la requête de Mme de Staël ait été suivie d'effet pour les quatre volumes de Grosse,[2]) il est vraisemblable que Meister put faire promptement parvenir à sa correspondante un exemplaire du drame de Schiller, et que son ami se mit à l'œuvre sans retard. Le comte Adrien de Lezay-Marnésia, proscrit de fructidor, était particulièrement désigné pour employer à cette traduction les loisirs que lui laissait son séjour forcé dans le pays de Vaud. Outre que

---

[1]) Lettres inédites de Mme de Staël à Henri Meister, pp. P. Usteri et Eug. Ritter, p. 154. [2]) Der Genius, aus den Papieren des Marquis C. v. G., Halle, 1791—94 (d'après Goedeke; 1790—94 d'après Kayser).

ses vingt-huit ans et une disposition marquée à l'exaltation et à l'enthousiasme créaient des affinités favorables entre le jeune Schiller et son traducteur français, celui-ci devait à des études et à des voyages prolongés en Allemagne une connaissance sérieuse de l'allemand. D'autre part, la présence à Coppet de Chênedollé, fraîchement arrivé de Hambourg, et de Benjamin Constant, de bonne heure informé des choses germaniques, mettait à la portée du jeune comte de Lezay un milieu où les encouragements et les conseils ne devaient pas lui manquer. Il alla vite en besogne, puisque c'est quelques mois seulement après la démarche de M[me] de Staël que parut: Don Carlos, infant d'Espagne, par Frédéric Schiller, traduit de l'allemand par Adrien Lezay. De l'imprimerie de Crapelet. A Paris, chez Maradan, libraire, rue Pavée-André-des-Arcs, No. 16. [An] 8. Cet ouvrage, assez rare aujourd'hui [1]) — il n'est pas à la Bibliothèque Nationale — est un épisode curieux de l'histoire de Schiller en France.

* * *

Lezay s'est parfaitement rendu compte des difficultés de sa tâche de traducteur. Il s'est expliqué là-dessus, dans une Note préliminaire, avec beaucoup de franchise. «Traduisant d'une langue très libre dans une autre où la phrase est directe et l'inversion presque toujours timide, écrit-il, je le prévois, le lecteur ne verra que servilité où l'auteur ne verra qu'inexactitude; celui-ci m'accusant d'avoir sacrifié bien des beautés propres à sa langue, l'autre d'y être resté trop fidèle pour en conserver quelques-unes . . . Je voulais perdre le moins possible, et conserver les beautés d'expression en même temps que celles de sens. Ainsi, j'ai cherché, autant que j'ai pu, à traduire tout à la fois le génie de la langue et celui de l'auteur. J'ai hasardé des constructions, peut-être ai-je risqué des tours qui, bien que point hardis pour la langue allemande, le seront trop pour la française . . . . Mais . . ce qui peut être adressé à un peuple ne peut pas toujours l'être à un autre, et par fidélité il m'a quelquefois été force d'être infidèle. Car la fidélité consiste non à traduire l'expression même, mais l'impression: or, la même

[1]) Süpfle, Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich, II, I, 75, insiste sur cette rareté. L'ouvrage est un in-8° de 392 pages, plus XXIII pages de préface.

expression n'agit pas toujours au même degré sur deux peuples de génie différent . . . . de sorte que je n'ai pas même songé à rendre, par leurs analogues, les expressions ou les pensées qui, rendues par leurs analogues, auraient produit des effets différents . .»

Les notes dont Lezay a muni plusieurs passages de sa traduction témoignent de scrupules semblables et du sentiment assez vif de difficultés qu'il semble même exagérer à plaisir, ou de répugnances qu'il met un peu complaisamment sur le compte de la langue française seule. Il a traduit:

Für seine Laster zieht sein Hof ihm Teufel (I, 9)

par: «la cour [prodigue] ses vicieux à ses vices,» et met en note: «Le texte dit ses diables, et j'aurais dû oser le dire.» De même pour Sonderling (III, 5), traduit par «homme extraordinaire», avec cette remarque: «Je traduirais mieux par original. Mais il n'appartient qu'au génie de rendre leur valeur aux mots que la conversation a dénaturés.» Il esquive la traduction de Mädchen (IV, 16) «qui ne peut malheureusement se traduire. En allemand, ce mot exprime ce qu'il y a de plus virginal dans la femme, et en français ce qu'il y a de plus dégradé. Voilà nos mœurs. Heureuses mœurs, en vérité, que celles où le mot fille est une qualification qui fait rougir jusqu'aux infâmes!»

En dépit de ces observations et d'autres semblables, il s'en faut que la traduction de Lezay ait toujours l'exactitude souhaitable — celle qu'on attendrait d'un traducteur vraiment avisé des différences des deux idiomes. Quelques contre-sens sont dus à un manque d'attention (So hör' ich, I, 4 = C'est bien ainsi que je l'entends; des Ruhmes Unding, III, 4 = le néant de la renommée [avec cette remarque: «Lan on chose. Beau substantif»]; weil ich über mich gedacht, III, 10 = parce que j'ai regardé au-dessus de moi; Athem, IV, 9 = atome; etc.). Ailleurs, l'ordre du texte est abandonné, et les inversions les plus expressives restent sans équivalent dans la traduction. Des mots passés et des surcharges, des expressions très fortes rendues par d'autres très faibles (par exemple Buhlerin traduit par impudique) font tache dans le travail de Lezay.

Il a cependant ses mérites, et même ses hardiesses. Le traducteur ne dédaigne pas d'accueillir des mots tels que «zizanie» ou que «bagatelle»; il risque l'adjectif «irruptible» (pour unzerreißbar, V, 10) ou le verbe actif «vibrer» (au matin de notre vie nos âmes

vibrent les mêmes sons, I, 2). A côté de gaucheries impardonnables, il a des passages qui reproduisent heureusement le mouvement et la couleur de l'original; telle cette tirade de don Carlos (I, 2):

«Ma vocation au trône me poursuit comme un créancier; et chaque heure perdue de ma jeunesse me tourmente comme une dette d'honneur. Il est venu, le grand, le beau moment où je dois payer les arrérages de tout le passé. Du fond de la postérité la renommée m'appelle: ses tonnantes trompettes ont sonné la gloire pour moi. Le moment est venu de débuter dans l'immortalité....»

Si l'on compare, enfin, la version de Lezay à celle que La Martelière publiait dans le même temps, au second volume de son Théâtre de Schiller, on ne balance guère à donner l'avantage à la première, toujours scrupuleuse, et, même dans ses maladresses et ses insuffisances, soucieuse de n'être pas une des ces «belles infidèles» que le dix-huitième siècle avait trop souvent admises et accueillies en guise de traductions.

* * *

Le point de vue spécifiquement dramatique ne préoccupait nullement notre traducteur, et nous n'avons point affaire ici à une tentative analogue à celle de Benjamin Constant adaptant Wallenstein, et proposant à l'attention un type nouveau de drame. Pièce construite sans souci des règles classiques, Don Carlos ne doit point, au gré de Lezay-Marnésia, échapper à la condamnation qui frappe légitimement les œuvres de cette espèce, et c'est au nom du génie qui s'y révèle, non des droits qu'on peut accorder à une variété nouvelle de théâtre, qu'il réclame l'indulgence de la critique. «La tragédie de don Carlos, dit la Note du traducteur, pièce de l'espèce de celles de Shakespeare, irrégulière et inégale, mais pleine de génie comme toutes celles du tragique anglais, trouvera beaucoup de critiques, mais doit trouver déjà quelques admirateurs parmi nous... Que la critique s'attache donc sur cette pièce, qu'elle prenne ses mesures pour en déterminer les défauts, qu'elle adresse ses plaintes au public, à l'auteur ses reproches; c'est son usage, c'est son droit, j'y souscris: mais quand elle aura démontré ce que chacun verra sans elle, que la pièce est bâtie sur des fondements peu solides, que l'intrigue en est trop peu vraisemblable, que des billets, des rubans, des méprises et autres semblables moyens sont de pauvres moyens, que

des longueurs fatiguent, que des inconvenances choquent, que des obscurités obscurcissent; quand elle aura démontré même que la pièce est vicieuse comme pièce, elle doit se trouver satisfaite; qu'elle s'arrête, je l'invite à s'en tenir là. L'art est de sa juridiction, mais non, que je pense, le génie . . .»[1]) Et ses notes, au cours de l'œuvre, ne dissimulent pas le malaise que lui fait éprouver le système dramatique pratiqué par Schiller. «Ici, écrit-il à la fin de la scène 2 de l'acte II, ici finit le monde habité: nous allons traverser le désert. Ce second acte, précédé et suivi de si grandes beautés, ressemble aux solitudes du Thibet, qu'il faut franchir pour pénétrer des Indes à la Chine, ces deux grandes populations de l'univers . . .» Il tance don Carlos pour «la lenteur avec laquelle il se traîne à son rendez-vous», s'indigne de le voir «stupide et sans tact dans le change qu'il prend sur le billet, niais dans la scène avec le page, ridicule au commencement de la scène avec la princesse d'Eboli, et brutal à la fin, sa dernière phrase exceptée . . .» Le malentendu qui se manifeste entre don Carlos et la princesse d'Eboli lui paraît d'un caractère plutôt comique que tragique, et il réprouve le geste par lequel Posa remet au roi le portefeuille de son ami.

En revanche, il est toujours prêt à admirer les «traits» qui éclairent d'un jour soudain une psychologie, une situation. «Le lecteur ou l'auteur pourraient-ils me savoir mauvais gré de rester un moment avec eux sur les beautés que je rencontre? Ah! s'il fallait les indiquer, je ne les indiquerais pas. Mais lorsque des amis viennent à être frappés d'un beau site, ou d'un beau morceau de musique, ils s'écrient tous ensemble, non qu'ils veuillent se le faire remarquer les uns aux autres, mais parce que l'homme n'a pas moins besoin d'expression que d'impression.» D'accord avec cette complicité de sympathie, Lezay ne manque pas d'accompagner d'une note laudative quelques répliques particulièrement vives, le cri spontané d'une belle âme, une réflexion philosophique digne d'être commentée: il arrive même qu'un souvenir de Kant soit appelé à la rescousse. C'est, en général, le point de vue moral qui le préoccupe, beaucoup plus que des considérations littéraires; l'élargissement du goût est moins son objet que l'édification et l'élévation de l'âme.

* * *

[1]) C'est l'idée qui est indiquée par l'épigraphe, empruntée à l'Art Poétique d'Horace: Verum ubi plura nitent in carmine, etc.

Car le jeune comte de Lezay n'avait pas, en traduisant Don Carlos, l'intention d'enrichir la littérature française. «J'avais en vue de donner au pauvre et non au riche: c'est à nos mœurs que je voulais donner, à elles seules . . .» Il lui semblait que, dans le désarroi des opinions et des volontés qui marquait ces années où il semblait que l'élan libertaire de 89 eût abouti à une banqueroute, il importait de donner des modèles aux caractères, de ranimer les enthousiasmes, de dégager l'image de la liberté de toutes les scories qui l'avaient peu à peu recouverte. Lezay tient à distinguer entre l'idéalisme et le réalisme en matière politique et sociale; «le raisonnement, comme le plus puissant par le nombre de ses partisans, élève des barrières à l'enthousiasme, et celui-ci, comme le plus impétueux, les renverse de temps en temps, sème ses dons parmi ceux qui le persécutent, puis regagne le ciel; c'est l'enthousiasme qui inspire le salut des peuples, les résolutions héroïques, et les dévouements sous exemple . . . .» Quand le raisonnement s'empare des grandes choses qu'a lancées l'enthousiasme, «alors tout est perdu. La liberté, ce mot de ralliement de tout ce qui porte une âme, n'est plus qu'un gage d'assassinat; les révolutions s'ensanglantent, les nations prennent le change, et accusant le Dieu des attentats de ses faux prêtres, elles le maudissent.»[1]) Nous entendrons un peu plus tard le même langage, avec plus d'ampleur: dans le Discours préliminaire et dans la deuxième partie de l'ouvrage de Mme de Staël, De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales.

Il y a plus. Lorsqu'on se rappelle les espérances fondées à cette époque, par Mme de Staël et son groupe,[2]) sur le guerrier philosophe qui date d'Égypte, en 1798, des proclamations signées Bonaparte, général en chef et membre de l'Institut national, on n'est pas éloigné de voir, dans cette traduction de Don Carlos, avec son apologie enthousiaste du caractère de Posa, une exhortation indirecte adressée – parmi tant d'autres – au vainqueur d'Italie, si déférent aux droits des «lumières», de la science et de l'intelligence. «Le caractère de son principal personnage, je veux dire, d'un héros penseur, est si neuf, et sa manière d'agir si dépen-

[1]) Page 309, à propos de la tirade de Posa, acte IV, scène 24.
[2]) Cf. Paul Gautier, Madame de Staël et Napoléon, p. 11 et suivantes.

dante de son caractère . . . Dans nos idées, un héros doit avoir telle manière d'agir, et un penseur telle autre; mais si le penseur est en même temps un héros, dans laquelle de nos formes préétablies ferons-nous rentrer cet être mixte? . . . . Posa, dont le caractère est formé d'alliances au premier coup-d'œil très hardies, qui allie à un caractère très despotique, comme le sont tous les grands caractères, les idées libérales qui sont communes à toutes les grandes âmes; Posa qui est impétueux et réfléchi, qui veut en sage et agit en héros, qui connaît la nature humaine, et qui se fie aux hommes; un tel homme, si semblable aux autres par sa nature, si différent par ses proportions, ne peut ni agir, ni vouloir, ni penser comme un autre, et quiconque pour le mesurer, portera sur lui la même ouverture de compas avec laquelle il en a mesuré d'autres, doit s'en tenir sa vie entière à mesurer des lignes, et renoncer à mesurer des hommes.»[1]) N'y a-t-il pas là comme un écho des propres impressions de Mme de Staël sur le Bonaparte de 1797? Toute une vie de déceptions et d'hostilité déclarée la séparera de lui, qu'elle écrira encore, dans ses Considérations sur la révolution française: «J'aperçus assez vite, dans les différentes occasions que j'eus de le rencontrer pendant son séjour à Paris, que son caractère ne pouvait être défini par les mots dont nous avons coutume de nous servir . . . c'était plus ou moins qu'un homme.» C'est à cette espèce de «surhomme», mystérieusement enfoncé au cœur de l'Orient, qu'on dut songer à Lausanne ou à Coppet, quand Lezay donnait lecture de son travail. Il put le terminer et le livrer à l'impression avant le retour[2]) de cet autre «héros penseur», de qui l'on espérait encore, parmi les idéologues, l'affermissement définitif de la liberté. Il l'envoya même, disent ses biographes, à Bonaparte: dix ans plus tôt, c'eût été sans doute, pour l'inquiet officier d'artillerie, une lecture d'élection; à la fin de 1799, le triomphateur des Pyramides ne dut y voir que déclamation indifférente et stérile.

* *
*

Le Journal de Paris, auquel Lezay avait collaboré jadis, consacra deux colonnes, signées R et dues sans doute à la plume

[1]) Page XII. Et comme si l'allusion pouvait paraître trop claire, Lezay ajoute: «. . . la pièce, publiée (qu'on remarque ceci) en 1787 . . .»
[2]) Et non, comme écrit Süpfle, «dès que le Consulat lui eut rouvert la patrie.»

de Roederer, à cette «histoire tragique en action» et réclama pour elle le droit d'être jugée d'après la nature, non d'après les règles. «C'est un fruit de cet amour de la liberté qui prit alors [vers 1787] un si prodigieux accroissement dans toutes les parties éclairées de l'Europe. C'est aussi à l'amour de la liberté que nous en devons la traduction; c'est pour nourrir et fortifier encore en lui-même cet amour malheureux auquel l'exil n'a pu donner atteinte; c'est pour en réveiller en nous l'enthousiasme qu'Adrien Lezay s'est appliqué à nous transmettre les beaux tableaux de Schiller.»[1])

Rêves surannés! Le même journal, moins de deux mois plus tard, enregistrait les «événements du 18 brumaire». L'heure n'était vraiment pas propice. Le Magasin encyclopédique avait consacré une notice bibliographique à la traduction de Don Carlos, mais le journaliste se contentait de reproduire quelques lignes de la préface de Lezay au sujet du caractère de Posa, et recherchait, pour le reste, la façon dont le traducteur s'était acquitté de sa tâche. Et, bien que cet examen fût, en somme, favorable, c'était là une médiocre consolation pour un auteur qui avait espéré «donner aux mœurs» des préceptes et des modèles. L'indifférence du public semble avoir été générale, et l'on ne voit même pas que des traces plus lointaines de l'effort du comte de Lezay soient discernables chez nous. On peut admettre sans témérité que, si Talma connaissait le Don Carlos de Schiller dès avant 1808, c'est à cette traduction-ci qu'il le devait.[3]) En revanche, on s'étonne que l'Allemagne de Mme de Staël, dans son demi-chapitre sur Don Carlos, ne se réfère que faiblement à une œuvre éclose sous les yeux de la châtelaine de Coppet: sur trois citations importantes qu'elle donne du drame de Schiller, une seule semble empruntée à la traduction Lezay, et les deux autres sont beaucoup plus inexactes que celle-ci. Peut-être l'irréductible adversaire de Napoléon garda-t-elle rancune au jeune comte[4]) d'avoir accepté des faveurs et des emplois qui le conduisirent finalement à la préfecture du Bas-Rhin.

---

[1]) 2e jour complémentaire, VIIe année de la République. [2]) 5e année, t. V, 1799, p. 139. [3]) Cf. Ein Besuch bei Goethe im Jahre 1808. (Deutsche Rundschau, oct. 1899, p. 163). [4]) Le Journal de Mme de Cazenove d'Arlens (publié à Paris, 1903) laisse percer, dès février 1803, quelque raillerie à l'égard d'Adrien de Lezay dignitaire (p. 40 et 53).

Pourtant, si elle avait lu la Note du traducteur de 1799 avec autant d'attention que d'exaltation, elle aurait pu prévoir dès ce moment que son jeune ami se rallierait sans difficulté au nouvel ordre de choses, car il y avait là, en guise de conclusion, des remarques significatives sur le nouveau rôle politique et social dévolu à la noblesse par la Révolution française.

Il est curieux, en tout cas, de voir le poète allemand, dont les Brigands, en Quatre-vingt-douze et Quatre-vingt-treize, paraissaient éminemment propices aux «vertus révolutionnaires», fournir des armes et des arguments, peu d'années plus tard, à une variété nouvelle de libéralisme et d'idéal républicain.

Anklänge an Racines „Britannicus“ in Schillers „Wallenstein“ und „Maria Stuart“.

Von
Otto Warnatsch (Glogau).

„Zwar Melpomene segnete mich, doch wandte sich Klio
Weg, sie erkannte jedoch meinen Britannicus an.“

Dieses Epigonen-Urteil des Grafen Platen über Racine ist nur ein Nachklang aus klassischer Zeit. Goethe erzählt im dritten Buch von „Dichtung und Wahrheit“, daß er Racine, „den Abgott der zu seiner Zeit lebenden Franzosen, der nun auch sein Abgott geworden war“, näher kennen lernte, „als Schöff von Olenschlager durch uns Kinder den Britannicus aufführen ließ, worin mir die Rolle des Nero zu Theil ward.“ Schiller hat einen umfangreichen Entwurf zu einem Drama „Agrippina“ hinterlassen, für den ihm neben den Annalen des Tacitus (XII – XIV) Racines Britannicus den Stoff lieferte, von dem er obendrein die erste Szene übersetzte (Hempel XVI, 170 ff. 315 ff.). Als er Karl August zuliebe ein Stück Racines übertrug und auf die Weimarer Bühne brachte, wählte er vorzugsweise der Schauspielerin Becker wegen die „Phädra“, „das Paradepferd der französischen Bühne“ (an Körner 20. Jan. 1805), sonst hätte er den „Britannicus“ vorgezogen (an Goethe 14. Jan. 1805).

Michael Bernays erkannte zuerst, daß die von Schillers Tochter Frau von Gleichen in „Schillers dramatischen Entwürfen“ 1867 veröffentlichte Szene zwischen Agrippina und Albina eine Übersetzung der ersten Britannicusszene und von dem Agrippina-Entwurf zu trennen ist. In der kurzen Abhandlung „Schiller und Racines Britannicus“ (1867, jetzt in „Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte“, I, 354 – 60) bespricht er Original und Übersetzung und zeigt, warum Schiller „einen gewissen Zug zu diesem Stücke empfand“, in dem nach seiner Ansicht Racine der wahren geschichtlichen Tragödie so nahe kam wie sonst nie. Boxberger nahm

Entwurf und Übersetzung in seine Schillerausgabe auf und erläuterte beide in Einleitung und Anmerkungen.

Die Vermutung von Bernays (die Ernst Müller in seine Schiller-Regesten, Leipzig, 1900. S. 172 als Tatsache aufnimmt), daß die Britannicus-Übersetzung unmittelbar vor der Phädra-Übersetzung, also im Dezember 1804, abgefaßt sei, halte ich für unerwiesen. Der schon oben angezogene Brief an Goethe vom 14. Jan. 1805 beweist im Grunde nichts. Der ganze Ton und eine gewisse Härte der Übertragung (trotz Bernays' Lob) scheinen mir, auch wenn man den Mangel letzter Feilung berücksichtigt, von der eleganten Flüssigkeit der Phädra-Übertragung abzuweichen und auf eine frühere Abfassung hinzuweisen.

Boxberger (170) läßt die Frage der Gleichzeitigkeit unentschieden, Kettner meint in seiner Ausgabe von Schillers „Dramatischen Entwürfen und Fragmenten" (Stuttgart, Cotta 1899, S. 18), der Agrippina-Entwurf sei wahrscheinlich schon früher, nicht erst 1804 bei der Britannicus-Übersetzung entstanden.[1]) Drei Verzeichnisse dramatischer Stoffe von Schillers Hand sind uns erhalten, von 1798, 1802 und 1804 (Goedeke-Laistner „Dramatischer Nachlaß", Schillers sämtliche Werke. Stuttgart, 1894, XVI, 446–48). In dem ersten Verzeichnis fehlt Agrippina, im zweiten[2]) steht „Agrippina Tragödie" an zwölfter Stelle nach Gozzis Turandot, was Zufall sein kann,[3]) und im dritten, das nur unvollendete Werke enthält, „Agrippina" als Nummer 7 zwischen den „Maltesern" und dem „Themistokles".

Hierdurch ist die Annahme, daß der Agrippina-Entwurf vor 1802 abgefaßt ist, ziemlich gesichert und die Vermutung, daß er nach oder noch in 1798 entstanden ist, erhält eine kleine Stütze, da ja das Ver-

[1]) Nach Kettners Mitteilung in seiner Ausgabe von „Schillers dramatischem Nachlaß" (Weimar 1895 II, 301) ist die Übersetzung des Britannicus den drei Foliobogen des Agrippina-Entwurfs angeheftet. Kettners Bearbeitung des dramatischen Nachlasses in der Säkularausgabe lag bei Drucklegung dieser Untersuchung noch nicht vor. Daß der Agrippina-Entwurf älter sei wie die Britannicus-Übersetzung scheint auch Köster („Schiller als Dramaturg" Berlin 1891) anzunehmen, der im übrigen sich auf Boxbergers Aufsatz in Herrigs Archiv XLI, 421 f. beruft. [2]) Boxberger bei Hempel XVI, 131 in seiner Schillerausgabe in Kürschners Nationalliteratur Bd. VIII, S. II. [3]) Die Reihenfolge in den Listen besagt nichts Sicheres über die Reihenfolge der spätern Abfassung der Dramen.

zeichnis von 1798 sie nicht nennt. Warum soll nun die Britannicus-Übersetzung, die doch Frau von Gleichen in Verbindung mit jenem Entwurf ohne jede Bemerkung veröffentlichte, nicht auch gleichzeitig oder unmittelbar nach diesem entstanden sein? Einen stichhaltigen Grund zur zeitlichen Trennung dieser beiden Stücke sehe ich um so weniger ein, als beide ganz zweifellos aus Schillers Beschäftigung mit Racines Britannicus erwuchsen. „Agrippina“ ist nicht etwa hauptsächlich auf die Tacituslesung gegründet. (Boxberger hat dies nicht scharf genug ausgesprochen. Schillers Angabe: „Er (Agrippinas Tod) macht Epoche in seinem (Neros) Charakter; denn so lange seine Mutter noch lebte usw.“ entspricht Racines Vorrede «C'est un monstre naissant; il n'a pas encore tué sa mère» usw. (Boxberger 172), auch die Charakteristik des Burrhus schließt sich mehr an Racine als Tacitus an. Vor allem aber lege ich Wert auf Schillers Angabe „Im Anfang der Handlung ist Agrippina zurückgesetzt“ (174). Dies stimmt eben nur zu der von Schiller übertragenen ersten Szene des Racineschen Dramas und nimmt sofort für die Gleichzeitigkeit beider Arbeiten ein.

Können wir nun diese doppelte Beschäftigung Schillers mit Britannicus in das Jahr 1798 verlegen,[1]) so hätten wir eine Erklärung für die auffallenden Anklänge an Britannicus, die ich in „Wallenstein“ und „Maria Stuart“ nachweisen werde. Im Wallenstein, an dessen „Umsetzung in eine angemessene, deutliche, maulrechte Theatersprache“, einem sehr aufhaltenden Geschäft, Schiller seit Goethes Rückkehr nach Weimar, also nach dem 22. Oktober 1798, besonders arbeitete, sind diese Anklänge zumeist äußerlich, tiefer eindringend jedoch und selbst die Herausarbeitung der Charaktere betreffend in Maria Stuart.

Auf den Einwurf, daß Schillers Briefwechsel von 1798 keinen Hinweis auf diese Beschäftigung enthält, erwidere ich, daß des Agrippina-Entwurfes wie der Britannicus-Übersetzung überhaupt nirgends Erwähnung geschieht und daß Schiller zur brieflichen Erwähnung seiner Vorliebe für Britannicus nur durch einen äußeren Umstand („das herumgehende Gerede“, er wolle die Rolle der Phädra der Unzelmann und nicht der Becker zuweisen) veranlaßt worden ist.

[1]) Dies würde allerdings der S. 28 von Max Koch geäußerten Ansicht widersprechen.

Selbstverständlich hat Schiller den Britannicus schon vor 1798 gekannt, ihn vielleicht schon auf der Militärakademie gelesen. Zulässig ist daher auch die Annahme, daß der Agrippina-Entwurf und die Britannicus-Übersetzung noch weiter zurückliegen; denn eine volle Beweiskraft wohnt dem Fehlen der Agrippina in Schillers Verzeichnis dramatischer Stoffe von 1798 nicht inne, und auch der Einfluß des Britannicus auf Wallenstein und Maria Stuart ist bei der Annahme einer früheren Beschäftigung mit jenem Drama noch recht wohl zu erklären. Schon am 24. August 1784 schreibt Schiller an Heribert von Dalberg, daß er „gegenwärtig seine Zeit zwischen eigenen Arbeiten und französischer Lektüre geteilt habe“. Was dies für Lektüre war, verrät seine „kleine Hoffnung, der teutschen Bühne mit der Zeit durch Versetzung der klassischen Stücke Corneilles, Racines, Crebillons und Voltaires auf unsern Boden eine wichtige Eroberung zu verschaffen“. Am 5. Juni 1789 schreibt Körner ziemlich eingehend an ihn über Racine und seinen Wert oder vielmehr Unwert: „Racine zu lesen ist ein wirklich heldenhafter Entschluß . . . so ist Racine immer ein braver Künstler und seine Werke tragen das Gepräge der Vollendung oder einer konventionellen Klassizität. Aber ein Genie war er nicht“ u. s. w. Eine Antwort Schillers hierauf ist leider nicht vorhanden. Wenn Schiller aber am 31. Mai 1799 an Goethe schreibt, er habe dieser Tage Corneilles Rodogune, Pompée und Polyeucte gelesen und sei über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieser Werke in Erstaunen geraten, sollte er da nicht vorher (also 1798 – 9) Racine vorgenommen haben, zumal da er fortfährt: „Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er u. s. w.“?

Daß sich Schiller erst am 9. August 1803 an Cotta wendet mit der Bitte, ihm von Straßburg „Racine, 5 volum. br.“ zu verschreiben, kann doch wohl niemand nach obigen Briefstellen gegen ein früheres Studium Racines ins Feld führen.

Erwähnt sei zuletzt, daß nach Schanzenbach „Französische Einflüsse bei Schiller“ (Programm des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. 1885. S. 16) „im Don Carlos sich merkwürdige Ähnlichkeiten in Situationen und Reden mit Racines Mithridate und Phèdre darbieten.“

Den Beweis bleibt Schanzenbach, der von Schillers Agrippina und Britannicus nichts weiß (!), allerdings schuldig.

Britannicus und Nero sind Vertreter des Spiels und Gegenspiels wie Maria Stuart und Elisabet. Der Kaiserwürde Neros stehen die berechtigten Ansprüche des Britannicus auf den Tron gegenüber wie der Herrschaft Elisabets die Ansprüche Marias. Augustus gilt als der Ahne von Britannicus und Nero etwa wie Heinrich VII. von Maria und Elisabet. Was Agrippina von Britannicus sagt (I, 1, 61 Je sais . . . que du trône, où le rang l'a dû faire monter, Britannicus par moi (mère de Néron) s'est vu précipiter), das behauptet auch Maria von Elisabet (III, 4 Der Tron von England ist durch einen Bastard Entweiht. . . Regierte Recht, so läget ihr vor mir Im Staube jetzt, denn ich bin euer König). Wie Nero wittert Elisabet stets eine Verschwörung zu ihrem Sturz und zur Erhebung des Gegners.

Die gezwungene Annäherung Elisabets und Marias (III, 4) findef ihr Seitenstück in der scheinbaren Versöhnung Neros mit dem unglücklichen Prätendenten (vgl. IV, 3. V, 1).

Hier wie dort bewirkt diese Zusammenkunft des Helden Untergang. Die getreuen greisen Berater (Burrhus – Shrewsbury) vermögen ihn trotz eindringlichster Vorstellungen nicht aufzuhalten. Britannicus stirbt an Gift, kredenzt von der erheuchelten Liebe des „Bruders" (so wird Nero v. 1313. 1618 u. o. genannt), Maria fürchtete vor ihrer Hinrichtung schon, daß der Becher, den sie an ihre Lippen setzt, „kredenzt sein könnte von der Liebe ihrer Schwester" (vgl. Brit. III, 3. M. Stuart I, 6; I, 8; II, 5). Auch die Nebenbuhlerschaft in der Liebe zwischen Held und Gegner ist in beiden Stücken zu finden. Lord Leicester ist in dieser Hinsicht das Seitenstück zu Junia, die von Britannicus und Nero geliebt wird wie Leicester von Maria und Elisabet. Im übrigen freilich hat Junia mit Leicester keine Ähnlichkeit. Ähnlich ist höchstens noch das Verhalten beider am Schluß: Junia entzieht sich als Vestalin der Liebe Neros, Leicester „läßt sich", als Elisabet nach Vollendung des Verbrechens ihn herbeiwünscht (ebenso bei Racine Nero die Junia), „entschuldigen, er ist zu Schiff nach Frankreich." Ein Selbstmord ist in beiden Fällen vermieden (vgl. Thekla im Wallenstein).

Nero herrscht nun unbestritten über Rom wie Elisabet über England, beide aber unter Gewissensqual, deren wilde Äußerung bei Racine die unvermeidliche „Vertraute" (Albina) ausmalt (Brit. 1754 ff.), während Schillers feinfühlige Kunst Elisabet „sich bezwingen und in

ruhiger Fassung dastehen“ läßt. Übrigens sagt auch Racine am Schluß:

„Il (Néron) rentre. Chacun fuit son silence farouche (v. 1755).

Zum Teil erklären sich diese Übereinstimmungen aus der Ähnlichkeit der geschichtlichen Grundlage. Aber eben diese Ähnlichkeit war es wohl, die durch unwillkürliche Ideenassoziation Schiller auf die Darstellung, ja den Wortlaut des ihm gut bekannten Racineschen Dramas hinwies. Entscheidend ist mir IV, 3 des französischen Stückes. Die Anklänge, die sich in II, 3 und 5, sowie IV, 9 und 10 von Maria Stuart an jene Szene finden, sind zu stark, um als Spiel des Zufalls zu gelten.

Burrhus, Neros Erzieher und Berater, erfährt, daß der Tod des Britannicus beschlossen ist. Mit allen Gründen des Verstandes und Gefühls sucht er, immer dringender werdend, auf Nero einzuwirken, um ihn von dem Brudermord abzuhalten. In derselben Lage befindet sich Shrewsbury in der Beratungsszene (II, 3), wo er vor Elisabet gegen Burleigh für Maria Partei ergreift, auch IV, 9, wo er nach dem Anschlag auf Elisabet gegen die Vollziehung des Todesurteils noch einmal in ergreifender Rede ankämpft. Die Szene Brit. IV, 3 ist in Maria Stuart in zwei auseinander gezogen.

Bei der Gegenüberstellung der entsprechenden Worte und Gedanken lege ich die Reihenfolge der französischen Verse zugrunde.

Brit. IV. 3. 1316. *Néron. C'en est trop: il faut que sa ruine*
Me délivre à jamais des fureurs d'Agrippine.

M. St. II, 5. 1583.[1]) Ihr Haß ist unversöhnlich gegen mich . . .

Tant qu'il respirera, je ne vis qu'à demi.

1586. Doch ewig wankt die Kron' auf meinem Haupt,
So lang sie lebt, die . . .“

3244. Ich bin es (Bastard) nur, so lang du lebst und atmest.

1321. *Burrhus. Elle va donc bientôt pleurer Britannicus.*

1589. Sie lebt nicht mehr, sobald du es gebietest.

Néron. Avant la fin du jour je ne le craindrai plus.

1626. Der nächste Neumond ende deine Furcht.

Als Burrhus Nero fragt (v. 1323), wer ihm den Plan zur Ermordung eingegeben, antwortet jener:

Ma gloire, mon amour, ma sûreté, ma vie.

---

[1]) Verszahl nach Goedeke-Oesterleys historisch-kritischer Ausgabe (1872).

Diese Aufzählung entspricht auffallend der Gedankenreihe Elisabets in der zweiten Hälfte des Monologs IV, 10. Vgl. v. 3221—38: Mit hohen Tugenden Muß ich die Blöße meines Rechts bedecken, Den Flecken usw. (ma gloire); Sie entreißt mir den Geliebten, Den Bräut'gam raubt sie mir! (mon amour); Ist sie aus den Lebendigen vertilgt, Frei bin ich . . . (ma sûreté, ma vie).

Burrhus fährt fort (1325): «Non, quoi que vous disiez, cet horrible dessein Ne fut jamais, Seigneur, conçu dans votre sein,» während Shrewsbury Elisabet auffordert, nicht dem Beschlusse des Staatsrates, dem angeblichen Drängen des Volkes zu folgen: Der eignen Milde folge Du getrost. Nicht Strenge legte Gott ins weiche Herz des Weibes« (II, 3. 1342). Vgl. ferner:

Burrhus 1329. *Songez-vous dans quel sang vous allez vous baigner?*
Néron dous tous les cœurs est-il las de régner?
3117. Zittre vor der Toten,
Der Enthaupteten! Sie wird . . .
Und deines Volkes Herzen von dir wenden.
3145. Ich bin des Lebens und des Herrschens müd!
Que dira-t-on de vous? . . .
3127. Schnell wirst du die Veränderung erfahren,
Durchziehe London, wenn . . .

Auf diese Warnung hin zeigt sich Nero wie Elisabet empört über die unwürdige Abhängigkeit von der Volksgunst.

1332. *Quoi? toujours enchaîné de ma gloire passée,*
J'aurai devant les yeux je ne ne sais quel amour
Que le harsard nous donne et nous ôte en un jour?
Soumis à tous leurs vœux, à mes désirs contraire,
Suis-je leur empereur seulement pour leur plaire?
3190. O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähliche
Knechtschaft — Wie bin ich's müde . . . .
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn?
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ich's
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.
O, der ist noch nicht König, der der Welt
Gefallen muß! Nur der ist's, der bei seinem Thun
Nach keines Menschen Beifall braucht zu fragen.

Die folgenden Worte des Burrhus entsprechen den eindringlichen Vorstellungen, die Shrewsbury das erste Mal (II, 3) Elisabet macht:

1337. *Et ne suffit-il pas, Seigneur, à vos souhaits*
Que le bonheur public soit un de vos bienfaits?

Hinter 1301: We are placed
Here as your counsellors, but to consult
The welfare of this land.[1])

C'est à vous à choisir, vous êtes encore maître.
Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être.

1330. Sag nicht, du müssest der Notwendigkeit
Gehorchen und dem Dringen deines Volks.
Sobald du willst, in jedem Augenblick
Kannst du erproben, daß dein Wille frei ist.
Versuch's. Erkläre, daß du Blut verabscheust,

Le chemin est tracé, rien ne vous retient plus;
Vous n'avez qu'à marcher de vertus en vertus.

But what is good and just: For this, my Queen,
You have no need of counsellors, your conscience
Knows it full well.

Britannicus mourant excitera le zèle
De ses amis tout prêts à prendre sa querelle.
Ces vengeurs trouveront de nouveaux défenseurs,
Qui même après leur[2]) mort auront des successeurs.

3114. Nicht die Lebende hast du zu fürchten. Zittre vor
Der Toten, der Enthaupteten. Sie wird
Vom Grab erstehen, eine Zwietrachtsgöttin,
Ein Rachegeist in Deinem Reich umhergehn . . .

Vous allumez un feu qui ne pourra s'éteindre.

3122. Er (der Brite) wird sie rächen, wenn sie nicht mehr ist.

Craint de tout l'univers, il vous faudra tout craindre.

3134. Furcht, die schreckliche Begleitung,
Der Tyrannei, wird schaudernd vor dir herziehn.

Das Volk, das Nero-Elisabet einst liebte, wird ihn (sie) nach dem Verbrechen mit seinem Hasse verfolgen, meint Burrhus-Shrewsbury.

1359. *Quel plaisir de penser et de dire en vous-même:*
Partout, en ce moment, on me bénit, on m'aime;
On ne voit point le peuple à mon nom s'alarmer . . .

---

[1]) Ich ziehe hier zum Vergleich die englische Übersetzung des Schillerschen Dramas von Mellish (Mary Stuart, a Tragedy. B. Fr. Sch. Translated into English by I. C. M.) heran, die, weil Mellish bis II, 3 die erste handschriftliche Fassung benutzte, verschiedene Stellen enthält, die Schiller in den Cottaschen Druck nicht aufgenommen hat und die sich auch in der Leipzig-Dresdener und Hamburger Theaterhandschrift nicht finden. Gerade eine dieser Stellen zeigt Anklang an Britannicus. Vgl. die Ausgabe von H. Oesterley 1872, S. 454 und Düntzer, Schillers M. Stuart erl.[3] S. 37. 148.

[2]) Sollte Schiller etwa „après sa mort“ und vorher querelle im Sinne von „Streit“ unklar vorgeschwebt haben?

1364. *Je vois voler partout les cœurs à mon passage;*
Tels étaient vos plaisirs. Quel changement, ô Dieux!
3129. Zeige dich dem Volk, das sonst
Sich jubelnd um dich her ergoß, du wirst
Ein andres England sehn, ein andres Volk.
1374. *Non, ou vous me croirez, ou bien de ce malheur*
Ma mort m'épargnera la vue et la douleur.
On ne me verra point survivre à votre gloire.
Si vous allez commettre une action si noire, ...
1311. Mög' es (England) sein Glück mit seinem Ruhme nicht
Erkaufen! Möge Talbots Auge wenigstens
Geschlossen sein, wenn dies geschieht!

Was diesen Anklängen, die einzeln nichts beweisen würden, ihren Wert verleiht, ist, daß sie nur auf eine Gruppe von 60 Versen (1316 – 77) des französischen Stückes sich erstrecken. Sollte etwa Schiller diesen Abschnitt in seiner Jugend einmal memoriert haben, etwa wie der junge Goethe, der aus Racine „ganze Stellen auswendig lernte und sie rezitierte, wie ein eingelernter Sprachvogel“ (Aus meinem Leben III)? Sollten ihn, als er Maria Stuart dichtete, diese Jugenderinnerungen in ihrem Banne gehalten haben?

Zwei äußerliche Anklänge an andere Stellen des Britannicus liegen noch vor: Brit. I, 2 (v. 129 ff) und M. Stuart IV, 6 (v. 2879 ff). Die zurückgesetzte Agrippina erzwingt sich, wie der in Ungnade gefallene Leicester den Eingang bei Nero-Elisabet, trotz des im Wege stehenden Burrhus-Burleigh. Vgl. hierzu noch Brit. 1292, Agrippine: Que vous me permettiez de vous voir à toute heure, Que ce même Burrhus, qui nous vient écouter, A votre porte enfin n'ose plus m'arrêter. – Ferner vgl. Brit. II, 1 (v. 359) mit M. St. I,3 (v. 251); Nero erklärt Burrhus, er wolle die Launen der Mutter allenfalls ertragen, nicht aber die Anmaßung ihres frechen Dieners Pallas; etwas Ähnliches erklärt Maria dem Paulet bezüglich Mortimer.

. . . Burrhus, malgré ses injustices,
C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices.
Mais je ne prétends plus ignorer ni souffrir
Le ministre insolent qui les ose nourrir.

. . . Sir, noch eine Bitte.
Wenn ihr mir was zu sagen habt – von euch
Ertrag ich viel, ich ehre euer Alter.
Den Übermut des Jünglings trag ich nicht,
Spart mir den Anblick seiner rohen Sitten.

Wichtiger als alle Einzelheiten ist die Ähnlichkeit der ganzen Gestalt des Burrhus mit der des Shrewsbury. Die Geschichtsquellen gaben Schiller nur geringen Anhalt für letzteren. Maria war als englische Krongefangene in Shrewsburys Gewahrsam, ehe Paulet und Drue (Drugeon) Drury zu ihren Wächtern bestimmt wurden. Robertson [1]) hebt in Übereinstimmung mit Camden seine Treue gegen Elisabet hervor, aber auch Maria gegenüber seine „Leutseligkeit und Ehrerbietigkeit" wie die „Freundlichkeit", durch die er die Ausführung „der harten Befehle" milderte. Als er mit dem Grafen von Kent der Hinrichtung beiwohnen muß, zeigt sein Verhalten jedoch durchaus nicht besondere Teilnahme. Auf die Erwähnung der Bitte, die Maria schriftlich an Elisabet gerichtet, erhält sie „keine vergnügliche Antwort". Ihre Diener sind in Furcht vor Kent wie vor Shrewsbury. „Nur mit vieler Mühe" erlangt sie die Erlaubnis, daß Melvil mit fünf Bedienten sie aufs Schafott begleite. Als der Scharfrichter das von Blut strömende Haupt emporhebt und ruft, „So müssen alle Feinde der Königin Elisabet umkommen," stimmt Shrewsbury allerdings nicht mit ein in das „Amen" Kents. Die von Schiller wohl auch gelesene „Kopey eines Briefes der Grafen von Shrewsbury und Kent in Absicht auf ihr Betragen bei dem Tode der Königin von Schottland" (Robertson II, Anh. No. XVIII) enthält nichts, was mehr für Shrewsbury einnehmen konnte.

Wie weit ab stehen diese mageren Angaben von der lebensvollen Persönlichkeit, die der Dichter geschaffen hat! Die einzige große Lichtgestalt des Stückes, an der kein Makel haftet! In der ganzen dramatischen Literatur kenne ich jedoch keine Gestalt, die Shrewsbury hinsichtlich des Charakters und der Stellung zum Helden wie zum Gegenspiel näher stände als der greise Erzieher des Nero in Racines Drama. Beide sind sie der treue Eckart ihres Fürsten, sind bereit ihr Leben für ihn hinzugeben (Brit. IV, 3. 1377, V, 7. 1704, Maria Stuart III, 8. IV, 9), beide müssen zuletzt mit Entsetzen erkennen, daß all ihre Mühe und Treue umsonst gewesen ist, daß das Böse in der Herrschernatur gesiegt hat, beide vermögen nicht länger einem solchen Herrn ihre Dienste zu widmen (Brit. V, 5. 1617 Madame! il faut quitter la cour et l'empereur; Maria Stuart

[1]) Geschichte von Schottland unter den Regierungen der K. Maria u. des K. Jakob VI. 3. engl. Ausg. übers. von M. Th. Chr. Mittelstedt. Braunschweig 1762. II, 103, 127.

V, 15. 4019 Mir aber, große Königin, erlaube usw.), beide sehen aus dieser ersten Untat des Herrschers Unheil für die Zukunft des Staates voraus (Brit. V, 7. 1705 Plût au ciel ... Qu'il ne m'eût pas donné, par ce triste attentat, Un gage trop certain des malheurs de l'Etat! 1768 Plût aux dieux que ce fût le dernier de ses crimes! Maria Stuart im Schluß: Ich habe deinen edlern Teil Nicht retten können ... Du hast von nun an nichts mehr zu fürchten, brauchst nichts mehr zu achten.[1]) Ich meine, für den so fein herausgearbeiteten Charakter Shrewsburys war Racines Burrhus das etwas steife, aber doch recht annehmbare Modell.

Auch Elisabet und Nero zeigen auffallende Seelenverwandtschaft. Eifersucht, Heuchelei, Furcht und Eitelkeit kennzeichnen beide. Freilich boten hier Schillers Quellen breitere Grundlage als bei Shrewsbury. Trotzdem halte ich es nicht für ausgeschlossen, daß auf die Verschlechterung von Elisabets Charakter Racines Nero Einfluß ausgeübt hat.

Hat der dramatische Dichter das Recht, wie die Geschichte, so die Geisteserzeugnisse aller Völker und Zeiten sich dienstbar zu machen, so hat er zugleich die Pflicht, über das Vorbild sich zu erheben. Ist dies Schiller bei Burrhus-Shrewsbury gelungen? Von dem hohen dramatischen Geschick, mit dem er Shrewsbury in die Handlung eingreifen läßt, ganz zu schweigen – Schiller bietet uns eine wahre, volle Menschennatur, deren Schöpfung nur durch wirkliches Mitfühlen des Dichters möglich wurde, Racine eine magere Skizze, den Typus des väterlichen Warners, der nur an wenigen Stellen lebendiges Individuum wird. Man braucht nur die drei letzten Auftritte des Schillerschen Dramas nach den vier letzten des Racineschen zu lesen, um sofort über den gewaltigen Unterschied in der Auffassung dieser einen Persönlichkeit sich klar zu werden.

Verschieden von dem Verhältnis, in dem Maria Stuart zu Racines Drama steht, sind die Anklänge an Britannicus zu beurteilen, die sich in andern Dramen Schillers vorfinden. Wenn Nero (II, 2. 469) von Oktavia sagt «Le ciel même en secret sembla la condamner» und Raimond in der Jungfrau v. Orleans (V, 4) „Der Himmel selbst bezeugte ihre Schuld", so liegt wohl nichts als Zufall vor. Sagt doch auch Shakespeare, Julius Caesar II, 2, 31 The heavens

[1]) In dem Entwurf „Agrippina" (Boxberger XVI, 172) sagt Schiller: Wie sie (Agrippina) tot ist, achtet er nichts mehr.

themselves blaze forth the death of princes. Besondere Beachtung verdienen jedoch die Anklänge an Britannicus in Wallenstein, zumal in Wallensteins Tod, schon wegen der zeitlichen Nähe der Wallenstein-Dichtung und Maria Stuart. Fiel Schillers Beschäftigung mit Britannicus in die Zeit vor Abfassung der Maria Stuart, so liegt es nahe, auch im Wallenstein nach einem Niederschlag daraus zu suchen. Von einer Ähnlichkeit der Charaktere kann hier freilich kaum die Rede sein,[1]) aber einzelne Gedankenfolgen, Stimmungsbilder, ja Satz- und Wortreihen überraschen durch ihr Zusammenstimmen.

Was Deveroux von der Ermordung Wallensteins besonders abschreckt, ist die Macht seines Auges: W. T. V, 2, 92: Des Herzogs Aug', nicht seinen Degen fürcht ich. Buttler: Was kann sein Aug' dir schaden? u. s. w. Denselben Einwand erhebt Nero gegen die Beseitigung Agrippinas:

II, 2. 499. *Mais (je t'expose ici mon âme toute nue)*
Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue,
Soit que je n'ose encor démentir le pouvoir
502. *De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir;*
Soit qu'à tant de bienfaits ma mémoire fidèle
Lui soumette en secret tout ce que je tiens d'elle,
505. *Mais enfin mes efforts ne me servent de rien:*
Mon génie étonné tremble devant le sien.

Der gemeinsame Hinweis auf die geheimnisvolle vom Morde zurückschreckende Macht des Auges, die Edgar Poe zum Gegenstand einer seiner gräßlichen Skizzen gemacht hat, ist bei Schiller und Racine verbunden mit der Erinnerung an die genossene Wohltat: vgl. oben v. 503 f. und W. T. V, 2, 95 „Doch sieh, es sind noch nicht acht Tag, daß mir Der Herzog zwanzig Goldstück' reichen lassen Zu diesem warmen Rock, den ich anhab' – Und wenn er mich nun mit der Pike sieht Dastehn, mir auf den Rock

[1]) Nur Narziß zeigt Ähnlichkeit mit Buttler bezw. Oktavio in dem einen Zuge, daß Britannicus (= Wallenstein) ihm rückhaltlos traut und ihn für seinen besten Freund hält, während gerade er ihn am meisten hintergeht, dem Kaiser alle Pläne des Britannicus mitteilt und seinen Untergang ins Werk setzt. Auch die Warnungen Illos und Terzkys vor Oktavio haben ihr Seitenstück in den Warnungen Junias vor Narziß (V, 2. 1534 Mais Narcisse, Seigneur, ne vous trahit-il point? Brit. Et pourquoi voulez-vous que mon cœur s'en défie? usw.). Das Bild des falschen Freundes, sogar die tragische Ironie (W. Tod III, 10 – Brit. V, 3. 1332 .... même aux yeux de Narcisse) konnte Schiller hier schon finden.

sieht“ usw. Man beachte, daß die Reihenfolge der beiden Motive die gleiche ist (bei Schiller nur viel geschickter verknüpft) und daß v. 502 (vgl. oben) den kurz vorher stehenden Worten Deveroux' (V, 2, 50) entspricht: Wenn's nur der Chef nicht wär', der uns so lang Gekommandiert hat und Respekt gefordert.

Übrigens ist das Mittel, durch welches Buttler, der eigentliche Mörder, von Oktavio angestiftet wird (W. Tod II, 6), gleichfalls nicht Schiller eigentümlich. Auch Macbeth gewinnt die Mörder Banquos durch die Mitteilung, daß es Banquo war, der ihnen „in vorigen Zeiten so im Weg gestanden; ... Doch ... Habt ihr es sonnenklar erkannt, wie schändlich Man euch betrog“ (Schillers Bearb. III, 4). Vgl. W. Tod II, 6, 91: Ich fürchte, Oberst Buttler, Man hat mit Euch ein schändlich Spiel getrieben.[1])

Doch zurück zu Britannicus! Die Stimmung Junias vor ihrem vertrauensseligen Geliebten, ihre berechtigte Befürchtung, am Hofe nur von Betrug und Verrat umgeben zu sein (Brit. V, 1, 1519) erinnert an Theklas Rede zu Max (Piccol. III, 5).

---

[1]) Im Original steht der oben angeführte mit W. Tod II, 6, 91 fast übereinstimmende Satz von Schillers Macbeth-Bearbeitung nicht. Als Schiller an dieser 1800 arbeitete, mochte er sich des Wortlauts der Wallensteinszene erinnern. (So erklärt M. Bernays, Zur neueren Literaturgesch. 1895, S. 247 f, verschiedene Ähnlichkeiten zwischen Schillers Phädra-Übersetzung und seinem Wallenstein und Maria Stuart. Die Ähnlichkeit zwischen Max Piccolomini und Hippolyt (in der Phädra) besteht jedoch nicht nur „in einzelnen Ausdrücken“. Bekannt ist ja die Benutzung von Hippolyts Ende für Schillers Bericht über Maxens Tod.) Im übrigen stimmt das Macbeth-Original den Gedanken nach noch mehr zur Buttlerszene (II, 6) als Schillers Macbeth: Macbeth (zum ersten Mörder):

Know
That it was he, in the times past, which held you
So under fortune...
This I made good to you...
How you were borne in hand, how crossed, the instruments,
Who wrought with them, and all things else that might
To half a soul and to a notion crazed
Say: Thus did Banquo (III, sc. 1; vergl. W. Tod II, 6. 103. 98).

Die Frage, ob Banquo wirklich den durch Macbeth zu seiner Ermordung gedungenen Mann einst so schwer geschädigt und betrogen hat, wie Macbeth sagt, bleibt ebenso unentschieden wie hinsichtlich Buttlers die Angelegenheit mit dem Briefe im Wallenstein.

Seigneur, ne jugez pas de son (Neros) cœur par le vôtre:
Sur des pas différents vous marchez l'un et l'autre.
1521. *Je ne connais Néron et la cour que d'un jour:*
Mais si je l'ose dire, hélas! dans cette cour
Combien tout ce qu'on dit est loin de ce qu'on pense!
Que la bouche et le cœur sout peu d'intelligence!

Könnte nicht Thekla mit ihrer Abneigung gegen die Umgebung ihres Vaters fast dieselben Worte an ihren Geliebten richten? „Trau ihnen (den Terzkys) nicht. Sie meinen's falsch. . . . Trau niemand hier als mir. Ich sah es gleich, Sie haben einen Zweck. . . . Laß nicht zu viel uns an die Menschen glauben. . . Wo aber wäre Wahrheit hier für Dich. . .“ Und seltsam! der einzige Vers obiger Rede Junias, der in Theklas Munde nicht möglich wäre (1521), zeigt im Wortlaut fast Übereinstimmung mit der zwischen Theklas Worten stehenden Bemerkung Maxens: „Du kennst ihn erst seit heut“ (III, 5, 20).

Noch weniger sind in der Nachtszene (W. Tod V, 3), in der Gräfin Terzky kurz vor Wallensteins Ermordung diesem ihre düstern Ahnungen, ihre Seelenangst offenbart, Anklänge an Brit. V, 1 zu verkennen. Das wunderbare Stimmungsgemälde bei Schiller ist von Racine mit wenigen Strichen vorgezeichnet. Man vergleiche im einzelnen:

1536. *Junie: Il y va, Seigneur, de votre vie.*
Tout m'est suspect: je crains que tout ne soit séduit;
Je crains Néron; je crains le malheur qui me suit.
79. Gräfin. Bange Furcht bewegt mich. – Wall. Furcht! Wovor?
D'un noir pressentiment malgré moi prévenue,
Je vous laisse à regret éloigner de ma vue.
Gräfin. O meine Seele wird
83. Schon lang von trüben Ahnungen geängstigt.
78. O mir wird heut' so schwer, von dir zu gehn.
Hélas! si cette paix dont vous vous repaissez
Couvrait contre vos jours quelques pièges dressés,
Si Néron . . .
Avait choisi la nuit pour cacher sa vengeance!
S'il préparait ses coups tandis que je vous vois!
Et si je vous parlais pour la dernière fois!
126. Wenn's dahin sollte kommen – Wenn ich dich
(80. [Furcht] Du möchtest schnell wegreisen diese Nacht)
Der jetzt in Lebensfülle vor mir steht –

Man kann getrost die Ellipse des letzten Schillerschen Satzes auf Grund von Racine vervollständigen: „Zum letzten Male heute sollte

sehen." Diese Stelle des Britannicus findet sich zudem in derselben Szene wie die vorher zum Vergleich herangezogene, nur durch 11 Verse von ihr getrennt. Es scheint, daß diese ganze Szene, in der Racine sich selbst übertrifft, besonders fest in Schillers Gedächtnis haftete und unwillkürlich bei der Ausmalung der verwandten Situation sich hervordrängte (ähnlich wie IV, 3; vgl. oben S. 188). Junia fürchtet hier für Britannicus, dessen Ermordung von der Gegenpartei (Narziß-Buttler) schon beschlossen ist und unmittelbar bevorsteht, ganz wie die Gräfin für Wallenstein.

Schiller empfand, wie uns sein Briefwechsel belehrt, vor und während seiner dramatischen Tätigkeit das Bedürfnis, Werke zu lesen, die ihn in die richtige Stimmung versetzten. Die hieraus von selbst sich ergebenden „Anklänge" (solche an Shakespeare lassen sich bekanntlich in überaus großer Zahl anführen)[1]) Entlehnung oder Plagiat zu nennen, hieße nicht nur die Art von Schillers, sondern überhaupt von jedes modernen reflektierenden Dichters Schaffen verkennen. Aus unedlem Metall schuf er, der große Alchimist des Geistes, lautres Gold. Sollte er die Silberadern, die Goldkörner, die er hier und da in der Masse vorfand, mühsam ausscheiden, um von einer zersetzenden Kritik nicht des Diebstahls beschuldigt zu werden?

[1]) Eine Menge „Spuren Shakespeares in Schillers dramatischen Werken" hat für die Jugendramen und Don Karlos Prof. Dr. Jakok Engel in der Beilage zum Jahresbericht des Magdeburger Realgymnasiums 1901 zusammengestellt. Sie lassen sich leicht um ein beträchtliches vermehren. Nicht minder zahlreich sind „die Spuren des Briten" in Schillers späteren Dramen. Zu einer Klassifikation all dieser sicheren wie unsicheren Spuren hoffe ich in kurzem einen Beitrag zu liefern.

Schillers „Maria Stuart“ im Auslande.

Ein Versuch in Literaturvergleichung und Bibliographie.

Von

Karl Kipka (Breslau).

In der Geschichte des Maria Stuart-Stoffes im Drama nimmt Schillers Werk die bedeutsame Stellung eines Wendepunktes, des zusammenfassenden und krönenden Abschlusses sämtlicher vorhergehenden Entwicklungsepochen und Darstellungsarten ein. Dieser Satz beruht nicht auf Voreingenommenheit für den deutschen Dramatiker. Trockene Zahlen stützen ihn: Unter den etwa 50 Maria Stuart-Dramen vor Schiller finden sich nur fünf, welche nicht die Katastrophe von Fotheringhay darstellen und diese fünf sind künstlerisch und literargeschichtlich bis vielleicht auf eins minderwertig und bedeutungslos. Nach Schillers „Maria Stuart“ sind mir unter mehr als 50 Stücken über den Stoff wieder etwa nur fünf bekannt, die Marias Ende zum Vorwurf gewählt haben, davon drei als Abschluß von Trilogien.

Ein flämischer Priester, ein Franzose, der holländische Klassiker Vondel, mehrere Italiener und Deutsche bearbeiteten im 17. Jahrhundert die Katastrophe Maria Stuarts nach dem einfachen unbeweglichen Schema der Renaissancetragödie unter dem Gesichtspunkt des weltgeschichtlich-politischen Gegensatzes der Konfessionen. Zahlreiche Ordensschuldramen erfassen dasselbe Thema; diese unfruchtbar erstorbene dramatische Mischgattung erstickt aber Charaktere und Handlung noch mehr als die eng umgrenzten Renaissancedramen in scholastisch-theologischer Dialektik und barockem, vielgestaltigem Wust allegorisch-symbolischer Nebenhandlungen. In den

spanischen und den unter deren Einfluß stehenden italienischen Komödien wird der geschichtlich wesentliche Kern des Stoffes völlig vernachlässigt. Ihre Dramatik ist durchaus auf die Begriffe Liebe und Ehre beschränkt und bewegt sich in abenteuerlich romantischer Lebhaftigkeit in den an diese Begriffe geknüpften Leidenschaften. So dient der geschichtliche Stoff bloß zum Vorwand für erotische Leidenschaftsdramen, in denen eine äußerlich hineingespielte katholische Tendenz nur einen Schimmer des weltgeschichtlichen Grundgehaltes des Stoffes bewahrt. Die französischen klassizistischen Maria Stuart-Tragödien entlehnen dem klassischen Renaissancedrama die gemessene Form, der spanischen Comedia den Inhalt, die Dialektik der Leidenschaften. Die nächste englische Gruppe, der sich von den Deutschen Chr. Hnr. Spieß anschließt, steht Schillers Stück am nächsten. Diese Entwicklungsepoche des Maria Stuart-Dramas möchte ich als „sentimentale“ bezeichnen. Auch hier liegt der Schwerpunkt der Tragödie auf den persönlichen Leidenschaften, aber der germanische Lyrismus, die individuellen Stimmungen und Gefühle, die Lokalfarbe geben schon dem Drama Leben, Wirklichkeit, Wahrheit; die geschichtlichen Triebkräfte, das politische Moment kommen mehr oder minder gleichwertig mit den persönlichen Leidenschaften dramatisch zur Geltung. Es dürfte in dem Zusammenhange dieser Studie kaum nötig sein, nach diesem knappen Überblick noch die Beziehung aller dieser Richtungen und Entwicklungsstufen des Stoffes im Drama auf Schillers Trauerspiel als ihren Abschluß noch eingehend darzulegen. – Wie Schillers Stück im großen, in der Gesamtauffassung des Stoffes, alle vorhergehenden Darstellungsgattungen wie in einem Brennpunkte sammelt, so verhält es sich auch mit den dramatischen Einzelmotiven der Handlung, deren Entdeckung und Ausgestaltung, Zahl und Bedeutung stetig in den gekennzeichneten Epochen wächst. Meine dem Abschluß nahe Arbeit über die höchst anziehende und literarhistorisch vielleicht nicht ergebnislose Geschichte des Maria Stuart-Stoffes im Drama der Weltliteratur wird die ausführlichen Einzelheiten zu erbringen suchen.[1])

Schon durch seine Bedeutung und eigenartige Stellung in der Geschichte des einzelnen Stoffes scheint also Schillers Trauerspiel

[1]) Sie wird noch im Laufe dieses Jahres als 4. Band der von M. Koch und Gr. Sarrazin herausgegebenen „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte“ erscheinen.

„Maria Stuart“, nach Mme de Staël das rührendste und planmäßigste unter allen deutschen Trauerspielen, dazu berufen, Teilnahme und Verständnis bei den Nachbarvölkern zu finden, auf leichte und günstige Aufnahme in ihre Literaturen rechnen zu können. Außer ihrem literarischen Wert bahnt aber dieser Dichtung den Weg ins Ausland schon der weltgeschichtlich gewaltige und tief ergreifende Stoff, der das allgemeine Bewußtsein des europäischen Südens und Nordens mit gleicher, seit Maria Stuarts Lebzeiten fast unverminderter Leidenschaft und Liebe erfüllt.

Eine besondere, bedeutsame Rolle spielt Schillers „Maria Stuart“ in der Literaturgeschichte Frankreichs.

Schon La Motte de Fénélon hatte seine Stimme gegen die spitzfindig hohle Frase der klassizistischen Tragödie erhoben; [1]) am Ende des 18. Jahrhunderts legten die Mercier und Lemercier Verwahrung ein gegen die Tyrannei der Regeln und machten die Geister vertraut mit dem Gedanken einer möglichen Umgestaltung der Tragödie. Besonders nach der Revolution war die Masse müde der Strenge, überdrüssig der Kälte der Tragödie und befriedigte ihre Schaulust, ihr lebhaftes Bedürfnis nach teilnehmender Erregung in den von den Gebildeten geächteten Melodramen. Frau v. Staël, die Vorkämpferin deutschen Geistes und der romantischen Schule in Frankreich, forderte das Charakteristische im Drama. Ihre Übersetzung der Schlegelschen Vorlesungen über dramatische Literatur [2]) förderte bei aller verletzenden Einseitigkeit und Ungerechtigkeit der Kritik gegen den französischen Klassizismus doch die neue Geschmacksrichtung. Die großen Umwälzungen der Republik und des Kaiserreichs hatten die Völker in einen nahen geistigen Verkehr gebracht. Frau v. Staëls Freund, Benjamin Constant, unter dem Kaiserreich Emigrant wie sie, hatte 1809 seine verfehlte Übertragung von Schillers „Wallenstein“ mit einer Studie über das deutsche Theater eingeleitet. Im selben Jahr beklagt Barante [3]) die Vernichtung der nationalen Kultur und Literatur durch den Klassizismus, verwirft die Verhimmelung des Zeitalters Ludwigs XIV. und praktisch belehrende Ziele in der Dichtkunst, welche die Fan-

[1]) Seine „Gedanken von der Tragödie“ nimmt schon Gottsched in die „Deutsche Schaubühne“, I, 22 ff. auf. [2]) Paris 1814. [3]) Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle.

tasie verdorren machten, Deklamation, sentenziöse Frasen statt Gefühl und Lokalfarbe zur Folge hätten. 1819 erscheint in der Revue encyclopédique[1]) ein literar-biographischer Aufsatz über Schiller, dessen leidenschaftlich stürmische Jugenddramen schon in der Revolution die Franzosen begeistert hatten, so daß man Mr. Gilès zum „citoyen français" machte. Der Aufsatz tadelt zwar die Länge seiner Stücke, ihren Mangel an Einheit, aber lobt die Tiefe der Psychologie, den glänzenden Stil, und hält es nicht für hoffnungslos, sein Genie mit dem Racines zu vereinen; jedenfalls sei Vorteil aus einer Annäherung der Doktrinen zu erwarten. Gradezu wünscht der Aufsatz Überleitung des neuen Geistes in die alten Formen, Nachbildungen, die fast ebensoviel Wert wie eigene Schöpfungen hätten.

Schillers „Maria Stuart" war zu einem solchen Versuch vorzüglich berufen. Dies Stück behandelt einen geschichtlichen Stoff wie einen fantastisch-leidenschaftlichen und bezeichnet am besten die Mitte zwischen den beiden großen dramatisch-tragischen Systemen der neueren Literatur, der Klassizisten und Shakespeares. Es bewegt zugleich die inneren und äußeren Sinne durch die Analyse der Leidenschaften, deren Widerspiel sich ein moderner Zug, der Lyrismus, die Darstellung der durch die großen Wechselfälle des Lebens hervorgerufenen Eindrücke beimischt, durch die Musik der Verse, die reichen Farben des Bühnenbildes, die Plastik der Stellungen und Gesten. Die Personen sind geschichtlich wie im Shakespeareschen Drama, sie sind anderseits idealisiert, ohne daß ihre lebendige Wesenhaftigkeit zerstört ist. Die Mannigfaltigkeit der wirklichen Welt, Kostüm- und Lokalfarbe, sind gewahrt und bringen das wie in der klassischen Tragödie auf die Katastrophe beschränkte Idealbild des geschichtlichen Vorganges auf der Bühne zum Leben in künstlerisch gestalteter Wirklichkeit, nicht in der abstrakten, erstarrten Kunst der Klassizisten, welche nur die Leidenschaften malt und sich der Personen bloß aus Notwendigkeit bedient.

Bereits 1801 findet Schillers Drama einen Übersetzer in dem unter Klopstocks Augen aufgewachsenen Sohne des Kieler Kanzlers Johann Andreas Cramer, Karl Friedrich Cramer,[2]) der sich in Paris,

[1]) I, 327 ff. [2]) Vgl. Allg. deutsche Biogr., IV, 557 f. — Cramer übersetzte auch die „Jungfrau von Orléans", die ebenfalls von Mercier herausgegeben wurde.

wo er ja auch Klopstocks Hermannsschlacht (Le Tableau d'un Héros) übertrug und 1808 gestorben ist, als Buchdrucker niedergelassen hatte. Seine Maria Stuart-Übersetzung gab Sebastian Mercier 1802 heraus und sprach in der Einleitung die eigene Begeisterung für das deutsche und englische Theater aus: «Heureux celui qui connaît le cosmopolitisme littéraire! Il se jette dans les grandes compositions de Shakespeare et de Schiller!» Eine zweite Übersetzung von dem Genfer Hess erschien 1816. Aber diese Werke wurden in den Schatten gestellt durch die Bearbeitung Pierre-Antoine Lebruns (1820).[1] Barante, der Freund Chamissos,[2] verdienstvoll als vorurteilsfreier Beurteiler und Biograph Schillers,[3])

[1]) „Marie Stuart“, Tragédie en cinq actes . . . représentée, pour la première fois, par les comédiens ordinaires du roi, sur le premier théâtre français, le lundi 6 mars 1820. – Paris, Ladvocat und Barba (1820 zwei Auflagen). Das Stück wird sehr selten; mir sind nur zwei Exemplare bekannt geworden; das eine besitzt das Germanistische Seminar der Breslauer Universität, das andere die Bibl. Royale de Belgique, Brüssel. (Neu erschienen in Lebruns Oeuvres, Paris 1844 und im „Répertoire du théâtre français à Berlin, ou Collection des meilleurs pièces du théâtre français moderne.“ Berlin, Schlesinger 1848–52, 2. Serie, Nr. 109 (54 S.) – Théâtre français (ebenda), 12. Serie, 8. Livr. „Maria Stuart“, Par Pierre Lebrun, 88 S. – Ich zog zu Rate: C.-A. Sainte-Beuve, Portraits contemporains, nouv. éd. Paris 1876, III, 146–189. – Th. Süpfle, Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich. Gotha 1886–90. II, 106–111. – Jules Guex, Le Théâtre et la Société Française 1815 à 1848. Vevey 1900. G. Brandes, Die Lit. des 19. Jahrh., V. Die romant. Schule in Frankreich. Leipzig 1883. – Petit de Julleville, Hist. de la langue et de la litt. française, VII. Paris 1899. – Paul Albert, La Litt. franç. au 19e siècle. Zweite Ausgabe. Paris 1886. II, 193–202. – Fritz Meißner, Der Einfluß deutschen Geistes auf die französ. Lit. des 19. Jahrh. Leipzig 1893. – Literarisches Conversationsblatt 1821, Nr. 57. „Schiller und Corneille.“ – C. Sachs, Schillers Beziehungen zur französ. und engl. Lit. (Herrigs Archiv, XVI. Jahrg., Bd. XXX). – Virgile Rossel, Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne. Paris 1897. – Cosack, Le Théâtre de Schiller imité et traduit en France, Progr. der Petrischule Danzig 1858. – L. Morel, Le théâtre de Schiller en France, Progr. der höh. Töchterschule Zürich 1897. – Germania, Archiv zur Kenntnis des deutschen Elements in allen Ländern der Erde. Herausg. von W. Stricker, Frankfurt a. M. 1848. II, 282–297. (Die deutsche Lit. in Frankr.) [2]) Vgl. Max Kochs Einleitung zu Chamissos gesammelten Werken. Neue Ausgabe. Stuttgart 1905. Bd. 1, S. XLI f. [3]) Vgl. Alfred Michiels, Hist. des Idées littéraires en France au 19e siècle. Paris 1892. II, 120 f.

arbeitete damals an der Prosaübersetzung der Gesamtwerke des deutschen Dichters und mag seinem literarischen Freunde Lebrun die Kenntnis der deutschen „Maria Stuart“ vermittelt haben,[1]) wenn Lebrun nicht, was ungewiß ist, eine der vorhergehenden Übersetzungen[2]) oder die Interlinearübersetzung irgend eines seiner Freunde, zu seiner Arbeit benutzt hat. Er griff die deutsche „romantische“ „Maria Stuart“ auf, um die französische und deutsche Muse zu vereinigen und ohne Verletzung des strengen französischen Geschmacks und der klassizistischen Regeln Formen und Farben im Theater der Franzosen einzuführen, die ihrer dramatischen Literatur bisher fehlten und die er mit der jungen Schule der Romantiker für die moderne Tragödie unentbehrlich hielt. Aber die beiden ganz entgegengesetzten dramatischen Systeme bedingten zwischen Vorlage und Nachbildung Verschiedenheiten, deren Betrachtung ein vielseitiges dramaturgisches Interesse hat.

Im Journal des Savans[3]) schrieb Vanderbourg eine ausführliche und treffende Beurteilung der Bearbeitung Lebruns. Er verwirft sie zwar und zugleich grundsätzlich jeden Versuch, die deutschen Schauspiele, die wie Shakespeares Stücke für die Franzosen nur „Lesedramen“ sein könnten, auf der französischen Bühne heimisch zu machen. Bei aller starren Einseitigkeit und Befangenheit in den klassizistischen Vorurteilen[4]) wird er aber doch Schiller durchaus gerecht. Stehe zwar Schillers „Maria Stuart“ — im Verhältnis zu Shakespeare ein Muster von Regelmäßigkeit — der französischen Technik nahe, so sei dennoch das dramatische System, der Geist des deutschen Stückes so grundverschieden von der französischen Tragödie, daß Lebrun seiner Vorlage wohl den wesentlichen Inhalt und den Plan der Handlung hätte entlehnen können aber alles unterdrücken müssen, was dem deutschen Geschmack und System in Schillers Werk eigentümlich sei. Der Bearbeiter hätte dadurch Schillers Stück auf die Hälfte des Umfangs verkürzt,

---

[1]) Vgl. Ste-Beuve, a. a. O. 170: „Barante, qui à son tour devait cette initiation à l'heureux hasard de Coppet“ (Mme de Staël). [2]) In der Vorrede sagt Lebrun, eine Übersetzung sei bereits erschienen. [3]) 1820, S. 416—426. Vanderbourg ist auch Übersetzer des Laokoon. [4]) So ist er der Ansicht, daß die Lokalfarben nur die geschichtlichen Kenntnisse des Dichters zur Schau stellen, Handlung und Aufführung höchst unnütz in die Länge ziehen und die entwickeltste Kunstform, das Nationalgut der Franzosen, die „tragédie classique“, zur Entartung führen würden.

und man brauche den gestrichenen Partien nur einige geschichtliche Ereignisse hinzuzufügen, um ein neues Drama mit dem Titel „Elisabet“ zu erhalten.

Der I. Akt der Nachahmung deckt sich in der Szenenfolge ganz mit Schillers Drama. Die Beraubung Marias, das Erbrechen der Schränke ist aber beim Aufgehen des Vorhanges schon geschehen; solch gewaltsam praktische Handlungen liebte die würdig steife tragédie nicht.[1]) Die 4. Szene (12 Verse lang) verliert die Bedeutsamkeit, die sie bei Schiller (123 Verse! 262—385)[2]) besitzt: kein Wort von der schrecklichen reuigen Erinnerung Marias an die Ermordung ihres Gatten Darnley! Statt der schroff charakteristischen, kurzzügigen Einleitung der 7. Szene Schillers bereitet Burleigh bei Lebrun die Urteilsverkündigung in farblos matter klassizistisch-steifer Periode vor.

Vom II. Akt Schillers streicht Lebrun die 1., 2., 4.—7. Szene. Er übergeht, wie es unsere Regisseure auch tun, die Schilderung des anläßlich der französischen Werbung um Elisabet abgehaltenen sinnbildlichen Festspiels, die so ausgezeichnet den Geist ausgeklügelt allegorischer Galanterie in jenem Zeitalter wiederspiegelt, ebenso die folgende, für die Vollkommenheit der Charakteristik Elisabets wichtige Werbeszene der Gesandten, wo wir diese Galanterie in voller Wirklichkeit sehen. Lebrun läßt Paulet nicht seinen Neffen der Elisabet vorstellen, diese über Marias Brief nicht in heuchlerische Tränen ausbrechen und dann in grellem Gegensatz Mortimer grausam lüstern durch Aussicht auf ihre „Frauengunst“ zu Meuchelmord verlocken. — Wenn Paulets Charakter schon im I. Akt viel von seiner Individualität, seiner alltäglichen Wahrheit verlor, weil Lebrun ihn nicht in seiner ganzen groben Rücksichtslosigkeit gegen die Schottenkönigin zu zeigen wagte, so verliert er hier noch mehr durch Streichung seiner Szene mit Mortimer (Sch. II, 7), in der die unerschütterliche Ehrlichkeit des gewissenhaften Puritaners in der sorgenvollen Warnung vor den gefährlichen Intriguen des Hofes so schön zum Ausdruck kommt. — Am Beginn von Lebruns II. Akt steht die Handlung im Vergleich zu Schiller auf ganz veränderter Grundlage, einen großen

---

[1]) Sainte-Beuve nennt (a. a. O. 173) Paulets Begleiter Drugeon Drury höchst sonderbar „une espèce de serrurier“. [2]) Sämtlichen Anführungen liegt die kritische Ausgabe, Goedeke, XII. Bd., zugrunde.

Schritt weiter; eine empfindliche Lücke ist die unvermeidliche Folge. Leicester heißt in der 1. Szene Paulet rasch Vorbereitungen treffen für Elisabets Besuch gelegentlich der eben stattfindenden Jagd. Seymour, eine von Lebrun erfundene Persönlichkeit, Leicesters „confident“ nach alter abgenutzter Schablone, soll sich zur Unterstützung seines Vorhabens bereit halten. Man erfährt nicht recht, wie Leicester Elisabet zu diesem befremdlichen Besuch veranlaßt hat. Er erklärt in der folgenden Szene Mortimer nur ganz unbestimmt:

Croyez-vous aujourd'hui qu'un hasard incertain
Ait dirigé ses pas vers ce château lointain?
De Leicester ici reconnaissez l'ouvrage.
J'ai moi-même à la reine inspiré ce voyage.

Leicester muß daher in der Folge der scharfsinnigen Elisabet als doppelter Verräter erscheinen! — Die Handlung setzt sich fort mit Schillers Szene (II, 8) zwischen Leicester und Mortimer. Der Auftritt ist den Intriguenszenen des klassischen Schemas sehr angenähert; Mortimer unterbricht selten die lange Erzählung Leicesters von seiner schwankenden Doppelliebe. Schiller schließt ihn höchst charakteristisch mit der verächtlichen Ablehnung des stürmischen Jünglings, der heimlich glühend Geliebten die Liebesschwüre des selbstsüchtigen Schwächlings Leicester zu übertragen; Lebrun endet den Auftritt nur mit einem kalten Räsonnement Leicesters.[1]) In der folgenden (3.) Szene kommt Elisabet in Fotheringhay an. Man ahnt, was Lebrun zu dieser großen Unschicklichkeit veranlaßt hat, Elisabet in das Schloß einzuquartieren, das seit Jahren das Gefängnis ihrer Todfeindin ist. Er wagt es nicht, mit der Ortseinheit zu brechen; so läßt er denn den II.–IV. Akt in einem „nach allen Seiten auf die Gärten von Fotheringhay hin offenen Saale“ vor sich gehen. Hier spielt nun, ziemlich stark verkürzt, die Szene (Sch. II, 3) zwischen Elisabet, Burleigh[2]) und — Melvil, der höchst unziemlich die Rolle Shrewsburys vertritt, von der Lebrun übrigens nur das für den Gang der Handlung Unerläß-

[1]) « . . . scène assez vivante mais qui n'amène rien»: Vanderbourg findet, daß allen Szenen Leicesters etwas Lächerliches anhafte, das Lebrun, dem französischen Geschmack entsprechend, füglich gemildert habe. [2]) Leicester mußte hier nach den vorhergehenden Umgestaltungen aus dem Dialog ausgeschaltet werden. Er ist hier wie „Paulet, Mortimer, Dames d'honneurs, Courtisans, Pages etc.“ nur Komparse.

lichste beibehält. Mangelhaft ist des Dichters Entschuldigung für diese Änderung in Leicesters Munde:

. . . Melvil, cet Écossais austère,
De qui l'âge et le rang et la haute vertu
En faveur de Marie ont toujours combattu,
Bien qu'il soit Écossais et suive l'ancien culte,
Élisabeth l'estime et souvent le consulte,
D'autant mieux écouté, que ce noble vieillard
A loin d'elle deux fois écarté le poignard.

Abgesehen von der aufdringlichen Unwahrscheinlichkeit, daß ein früherer Diener Marias, ein Katholik, und nun gar, wo es sich um Tod und Leben seiner ersten Herrin handelt, Berater ihrer Todfeindin sein kann, verliert dieser Vertreter Shrewsburys ganz den Zug des Edelmuts; es ist ja Melvils Pflicht, für Maria einzutreten, und das muß ihn wieder Elisabet verdächtig machen, zum mindesten seinen Mahnungen die nachdrückliche Wucht der edlen Unparteilichkeit rauben.[1]) – Die Schlußszene des II. Akts entspricht im wesentlichen Inhalt dem großartigen Auftritt Schillers, in welchem der gleißnerische Günstling der maßlos eitlen Elisabet durch Schmeichelei die Einwilligung in die Begegnung mit Maria scheinbar abnötigt. In den von Lebrun herbeigezwängten Verhältnissen der Handlung erscheint der Auftritt nicht recht am Platze, schief und unwahrscheinlich; überdies ist Elisabets Eitelkeit stark abgeschwächt und Leicester bewegt sie weniger durch Schmeichelei als durch trockene Logik.[2]) Bezeichnend dafür ist, daß er seinen Part aus der Szene des Staatsrats (Sch. II, 3, 1445 ff.) nachholt.

Der III. Akt folgt der ersten Hälfte desselben Akts bei Schiller.

---

1) Schon Vanderbourg fragt erstaunt, ob etwa Lebrun Shrewsbury geopfert habe aus Mangel an geeigneten Schauspielern; dann wäre Lebrun und das französische Theater zu beklagen. Oder „est-ce pour éviter la multiplicité des personnages, plus chère en effet aux poètes étrangères qu'aux nôtres?“ – Der wahre, unzureichende Grund dürfte sein, daß Lebrun es mißlich fand, eine ganz neue Person in wichtiger Rolle erst kurz vor dem Ende des Stücks einzuführen.

2) D'ailleurs, cette démarche, et noble et politique
Peut vous concilier l'opinion publique;
Et, quand l'opinion ne l'approuverait pas,
On ne croira jamais, après ce premier pas,
Qu'au séjour de Marie en secret entraînée,
Vous soyez, sans la voir, à Londres retournée.

Der vor dem Stücke für das Ganze gegebenen Bühnenanweisung widerspricht der – übrigens stark verkürzte und für unser Empfinden verflachte – Inhalt der herrlichen „Garten“szene. In dem offnen Saale ist sie jedenfalls unangebracht und störend. Und Lebrun widerspricht sich selbst: Leicester sagt unmittelbar vorher am Schluß des II. Akts:

Qu'on ouvre le château; que Marie à son gré
Parcoure les jardins dont il est entouré.

Die Zankszene der Königinnen ist in Lebruns Abschwächung[1]) der französischen bienséance näher gerückt. Aber indem Lebrun „der deutschen Muse Lebensart“ beibringen will, vermindert er die Wahrscheinlichkeit der Aufwallung Marias.[2]) Gegen die Wohlanständigkeit verstieß auch nach französischem Empfinden stark die folgende (6.) Szene Schillers, in der Mortimer sich in glühender Leidenschaft Maria gegenüber vergißt.[3]) Lebrun verstümmelt die Figur Mortimers, wenn er diese Szene streicht. Er läßt auch das mißlungene Attentat auf Elisabet fallen (Sch. III, 6 u. 8); statt des aufgeregten Auftritts vor dem Schloß, den Schiller an dies hinter der Bühne geschehende Ereignis als starken Reflex anschließt (Sch. III, 7), endet Lebrun den Akt damit, daß Burleigh gemessen kühl seinem Unwillen über Marias anmaßenden Trotz Ausdruck gibt und mahnt, die Gefangene streng zu bewachen.

Im IV. Akt streicht Lebrun die beiden ersten mit dem Attentat zusammenhängenden Szenen Aubespines, den Burleigh schroff der Mitschuld anklagt. Die Handlung setzt erst mit Leicesters Bemühungen ein, Burleigh davon zurückzuhalten,[4]) Elisabet jetzt, in ihrer erbitterten Stimmung, das Urteil zu überreichen. Von der spitzen Ironie Burleighs gegen Leicester, den er durchschaut (Sch. IV, 3), bleibt in Lebruns Fassung nicht allzuviel übrig.

---

[1]) «on ne pouvait faire autrement» sagt Vanderbourg. [2]) Morel macht (a. a. O. S. 17) aufmerksam auf eine geschichtliche Szene bei Carberry Hill zwischen Maria Stuart und Lord Lindsay (unter Hinweis auf Mahons historical Essays, S. 94. Murray. London 1849). – Vgl. Gaedeke, Maria Stuart, Heidelb. 1879, S. 137. – Marias Auftreten den Männern gegenüber, die ihr Schicksal in der Hand haben, rechtfertigt völlig Schillers Szene in den Augen der Geschichte. [3]) « . . . inconcevable scène allemande . . . cela est sans doute d'une vérité révoltante; mais cette vérité même est réclamée par le système dramatique allemande.» (Vanderbourg.) [4]) Wie Shrewsbury erst später (IV, 9) bei Schiller.

Darauf folgt (Lebr. IV, 2 u. 3) wie bei Schiller (IV, 4) Leicesters Monolog und seine Warnung durch Mortimer. Ganz neu ist Mortimers Rat, der die folgenden Veränderungen vorzeichnet:

> Prévenez de Burleigh l'influence et la haine,
> Vous êtes tout puissant sur l'esprit de la reine.
> Voyez-la; niez tout; inventez des raisons
> Qui puissent loin d'ici détourner ses soupçons . . .
> Gagnez un jour enfin, un seul; et mon courage . . .
> Ce soir même tiendra tout ce qu'il a promis.

Von Jugend auf mit den geheimsten Zugängen zum Schloß bekannt, will er es mit seinen Genossen nachts überfallen. Leicesters Charakter wird hier ganz verflacht; er stimmt zu mit dem Nebengedanken: „Rette ich mich, so kann ich sie vielleicht retten; holla, Wachen!“ Aber er gibt Seymour den heimlichen Auftrag, Mortimer wieder entwischen zu lassen und Gelegenheit zur Ausführung seines Planes zu geben.[1]) Ein kurzer Zwischenmonolog Leicesters leitet über zur 6. Szene, die Schiller (IV, 6) entspricht. Leicester will zu Elisabet; da kommt diese selbst mit Burleigh; die charakteristische Anmeldungsszene Leicesters (Sch. IV, 5) fällt demnach. Statt des lebhaft dramatischen, bei aller Kürze konkret inhaltreichen Dialogs bei Schiller läßt Lebrun Leicester sich in breitem und flachem Räsonnement rechtfertigen. Er argumentiert:

> Ai-je souhaité d'elle un présent aussi vain,
> Moi, qui l'ai dédaignée, alors qu'en sa personne
> La beauté rehaussait l'éclat de la couronne? . . .

Die feinen Einzelheiten der Ironie in dem Widerspiel des Miß-

---

[1]) Eine ganz glückliche Erfindung, sagt Vanderbourg, die noch bis zur Katastrophe einen schwachen Hoffnungsschimmer offen läßt. Unglücklicherweise sei Leicesters Rolle so verabscheuungswürdig, daß in dieser Hinsicht die Tragödie nicht viel gewinnen könne. – An dieser anstößigen Rolle wäre übrigens der Erfolg des Stückes beinahe gescheitert; Talma, der sie spielte, bemerkte den Unwillen im Parterre und beruhigte gewandt die Erregung des Hauses durch obige Änderung. Erst danach soll Lebrun die entsprechenden Verse eingeschoben haben, die nur die schon ursprünglich geplante, aber bloß leise angedeutete Änderung in der Zeichnung Leicesters verstärkte. In Lebruns selbständiger Schlußszene des IV. Aktes hofft Leicester, dem mit Burleigh die Ausführung des Urteils übertragen ist, noch:

> O ciel! si Mortimer est libre, il peut encore,
> Suivi de ses amis, cette nuit arriver;
> Ah! donnons-lui du moins le temps de la sauver.

trauens und der schlauen und kühnen Verteidigung Leicesters gehen verloren. Burleigh schließt plump: «Eh bien, ne doutez plus. Le comte est innocent; son discours est sincère.» Die Szenen, in denen Schiller Elisabet durch einen Volksaufstand zur Unterzeichnung des Urteils gedrängt werden läßt (IV, 7 u. 8), streicht Lebrun; sein siebenter Auftritt entspricht Schillers neuntem, der großen Szene Shrewsburys, die aber wieder in Melvils Person an Nachdruck verliert. Dem Monolog der Elisabet (Sch. IV, 10) fügt Lebrun einige Verse hinzu, die Elisabets Charakter abschwächen und verflachen.[1]) Die folgenden drei Schlußszenen Lebruns sind selbständig, aber auch recht matt und schlaff. Melvil verläßt Elisabet, um Maria in ihren letzten Stunden beizustehen. Elisabet überträgt Burleigh und Leicester, den sie dabei mit mißtrauischen Blicken beobachtet, die Ausführung des Urteils.[2]) Danach empfindet man ihre Erklärung als überraschend und wenig motiviert:

> L'arrêt que j'ai souscrit n'est pas le coup mortal.
> Voyez, déterminez ce qu'il convient de faire . . .
> De tout événément je vous rends responsable.

Sie geht nach London zurück und läßt Leicester Burleigh gegenüber ebenso voller Ungewißheit über ihren Willen wie bei Schiller (IV, 12) den Davison, dessen Rolle Lebrun ganz beseitigt.

Der letzte Akt beginnt wie bei Schiller, der Vanderbourg hier mit zu billigen Mitteln Rühreffekte zu erzielen scheint. Die Szene,

---

[1]) Si pourtant je pouvais mettre à l'abri ma gloire!
Sans cesse l'avenir se présente à mes yeux.
J'entends autour de moi des discours odieux:
Marie est malheureuse, elle est femme, elle est reine;
Ses aïeux sont les miens, ma famille est la sienne.
Vingt ans dans la prison, dans la douleur passés,
Quel que soit son forfait, l'en punissaient assez.
Voilà ce que va dire et répandre l'envie.

So könnte Shrewsbury, nicht Elisabet, sprechen. – Weiter:
A ce trait décisif que ma main va tracer,
Je frissonne. Il me semble en ce moment suprème
Que de ma propre main je la frappe moi-même.
Le monde me regarde: oh! pourrai-je achever!

Dafür fehlen Schillers Verse 3200–3211. – Diese Meditationsszene Schillers ist recht nach dem Geschmack des klassizistischen Kritikers Vanderbourg: «ses incertitudes sont peintes avec un grand talent.» [2]) Sch. IV, 6, 3034–3050 entsprechend.

in der Margarete Kurl ihren Gatten für sein falsches Zeugnis gegen Maria verflucht, und das Auftreten Bourgoyns streicht Lebrun.[1]) In seiner 2. Szene (= Sch. V, 6) tritt Maria auf; der ergreifenden Rührung des Abschieds und der Verteilung der Geschenke an die Dienerschaft ist viel genommen, Marias kurze Abfertigung: «De mon triste héritage J'ai moi-même entre vous fait un égal partage» macht, wenigstens beim Lesen, einen steifen, fast pflichtmäßig geschäftlichen Eindruck. Marias Beichte und Abendmahl fällt fort,[2]) sie bittet unter Versicherung ihrer Unschuld Melvil nur um seinen Segen:

Le ciel aux cheveux blancs donne ce droit suprême.
Le pardon d'un vieillard est celui de dieu même.

In den folgenden Szenen streicht Lebrun zwei bedeutsame Züge: Burleighs Anerbieten des anglikanischen Geistlichen und seine Härte, der Verurteilten die Begleitung ihrer Dienerschaft roh zu verweigern. – Seymour meldet Leicester, daß Mortimer bei dem eben mißglückten Überfall[3]) den Tod gefunden habe. Mit Leicesters Verzweiflungsszene schließt die Bearbeitung. Für Schillers Schluß können die eingeschobenen Verse Leicesters keinen Ersatz bieten:

---

[1]) Er vermeidet nach klassischem Muster namentliche Individualisierung der Nebenpersonen; im V. Akt treten außer der Kennedy und Melvil auf Marias Seite nur „Femmes et Domestiques de Marie“ als Komparsen auf. [2]) Vanderbourg bemerkt, diese Sakramente seien bei protestantischen Nationen als tragische Mittel möglich (vgl. dazu Mme de Staël über Maria Stuart in De l'Allemagne!), in Frankreich hätte man darin eine Profanation gesehen. Bekanntlich sah sich Schiller selbst in dem protestantischen Weimar zu einer ähnlichen Änderung genötigt, wie Lebrun sie vornimmt. [3]) Dies deutlich vorbereitete Moment der letzten Spannung findet Julian Schmidts Beifall (Gesch. der frz. Lit. Leipzig 1858. I, 135); er zieht Lebruns Schluß dem Schillers zu Unrecht vor. – Mit der „glücklichen Erfindung“ Lebruns (vgl. oben S. 13, [1]) scheint es mir nicht weit her zu sein. Die Maria Stuart-Tragödie des Genfers Tronchin hat genau dasselbe Motiv; Leicester und Cecil spielten dort dieselbe Rolle wie bei Lebrun; „Mortimer“ heißt nur „Norfolk“. Die Wahrscheinlichkeit liegt nahe, daß Lebrun seinen Vorgänger benutzt hat. – Tronchins „Marie Stuart“ erschien 1779 in „Mes Récréations dramatiques“. – Mme de Staël bemerkt sehr schön: «qu'en France on ne se permettrait guère de faire un acte tout entier sur une situation décidée; mais ce repos de douleurs, qui naît de la privation même de l'espérance, produit les émotions mêmes de l'espérance, produit les émotions les plus vraies et les plus profondes. Ce repos solennel permet au spectateur, comme à la victime, de descendre en lui-même, et d'y sentir ce que révèle le malheur.» (De l'Allmagne, Nouv. éd. Charles de Villers, Paris et Leipsic 1814, II, cap. XVIII, S. 213.)

Barbare Élisabeth! abominable reine!
Eh bien! la voilà donc, cette prudence humaine!
De tant de politique est-ce là tout le fruit!

Vanderbourg beurteilt Lebruns Stück hart aber gerecht: Leicesters lebenswahrer Charakter erinnere allein an das deutsche dramatische System. Aber es schwäche das Mitleid für Maria stark ab, daß ihr Tod nur die gerechte Strafe für jenen ehrgeizigen Feigling wird, der sie verraten hat. Für die Unterdrückung des Schuldgeständnisses der Maria, das bei Schiller ihre spätere Zurückweisung der Beteiligung an der Verschwörung gegen Elisabet glaubhafter macht und die tragische Grundlage des Dramas bildet, bietet Lebrun selbst der französische Bühnengebrauch kein rechtfertigendes Beispiel. Lebrun hat durch diesen Strich die Idee des Schillerschen Dramas zerstört. Er vermindert ferner die Teilnahme für Maria, weil er sie nicht durch den Widerruf der falschen Aussagen ihres Sekretärs Kurl [1]) rechtfertigt. Elisabet erscheint bei Lebrun in noch gehässigerem Licht, noch verwerflicher als bei Schiller; er raubt ihr alle Entschuldigungen, alle Vorwände für die Vernichtung Marias durch Übergehung des Attentats und des Volksaufstandes. Den tiefen moralischen Eindruck, den Schillers Trauerspiel hervorbringen kann, verwischt Lebrun gänzlich, wenn er Elisabets Strafe unterdrückt (Sch. V, 11 – 15). Die französische Melpomene, sagt Vanderbourg, nicht die romantische, hätte die „lächerliche“ Wahrheit der von der Geschichte Elisabet zugeschriebenen Koketterie in der Szene mit Leicester beseitigen müssen. Mit der Rolle Davisons [2]) läßt Lebrun zugleich einen wichtigen Zug der tiefen Verstellung und Arglist Elisabets fallen, sowie den scharfen Ausdruck der gefühllos verknöcherten Staatsklugheit Burleighs. Von der dem deutschen Drama eigentümlichen Schilderung der Sitten und lebendiger Individualitäten im einzelnen bleibt recht wenig. Unter „der klassischen Schere“ fallen die Erzählung des Fanatikers Mortimer, dessen Selbstmord und Stoßgebet und alle Züge, welche den erbitterten Konfessionshader jener Zeit zeigen. Die nach französischem Empfinden der Handlungs- und Ortseinheit schadende Nebenhand-

[1]) In der von Lebrun gestrichenen Szene V, 13 von Shrewsbury berichtet. [2]) Auch diese streift für Vanderbourg hart ans Komische, dessen Mischung mit dem Tragischen er aber als Vorrecht der romantischen Muse bezeichnet.

lung der französischen Gesandtschaft hätte Lebrun wenigstens in Erzählung umsetzen können oder er mußte mindestens ihren Kern eindringlicher hervorheben, um die sonderbare Rolle Leicesters zu begründen.

Der Stil in Lebruns Drama ist im allgemeinen nachdrücklicher, klarer, gemäßigter als in den klassischen Tragödien jener Zeit. Doch sind sich selbst seine Landsleute über den Wert seines Stils nicht einig. Virgile Rossel sagt, Lebrun, leider nur Dichter zweiten Ranges, habe bloß artige Alexandriner geliefert, wo es edler und bedeutender Verse bedurft hätte.[1]) Jedenfalls ist alles, was als schön am Stil der Bearbeitung gelobt wird,[2]) auf Schillers Rechnung zu setzen. Freilich zwang die Eigenart der französischen Sprache und mehr noch die Rücksicht auf den damaligen Geschmack den Bearbeiter, die konkrete Sprache Schillers in abstrakte Umschreibungen umzusetzen. Er wagt kaum, die alltäglichen Gegenstände in der Eröffnungsszene zu nennen:

Ces lettres, ces écrits, ces secrets caractères
De ses longs déplaisirs tristes dépositaires.

Lebrun sagt selbst später:[3]) «Le public voulait du nouveau, mais il se tenait en garde contre le nouveau. Il était sévère pour le mot propre; les mots familiers lui plaisaient difficilement.» Das Geschenk Marias an Hanna Kennedy (Sch. V, 6), hatte er einfach und richtig „mouchoir[4]) brodé“ genannt. War das Tuch auch gestickt, und noch dazu von einer Königin, Lebruns Freunden mißfiel beim Vorlesen des Stückes der gewöhnliche Ausdruck, der

---

[1]) Vgl. auch Stendhal, Racine et Shakespeare, S. 25: «Quel est l'homme un peu éclairé qui n'a plus de plaisir à voir au Français la Marie Stuart de Lebrun que le Bajazet de Racine? Et pourtant les vers de M. Lebrun sont bien faibles.» — Die Schlußverse der Zankszene (2450 f.) z. B. geraten Lebrun etwas zu breit für die Situation:

Si le ciel était juste, indigne souveraine
Vous seriez à mes pieds, car je suis votre reine.

Vgl. L. Morel a. a. O. — Emmanuel Barat, Le style poétique et la révolution romantique, Paris 1904, S. 215/9. [2]) Das gilt besonders für die häufig zitierte Gartenszene. [3]) Vorrede zum „Cid d'Andalousie“, Oeuvres, Paris 1844, S. 238. [4]) Das Wort „mouchoir“ hat in der französischen Theater- und Stilgeschichte eine wichtige anziehende Rolle gespielt. Vgl. Alfred de Vigny, Avant-propos d'Othello, 1839. — Demogeot, Hist. de la litt. française, S. 651.

das Publikum zum Lachen reizen müßte. So änderte denn Lebrun die Verse um in:

Prends ce don, ce tissu, ce gage de tendrese
Qu'a pour toi de ses mains embelli ta maîtresse.

Zwar wird von Georg Brandes das Dezennium vor und nach 1830 als der für Literatur und Kunst merkwürdigste und fruchtbarste Zeitraum gerühmt. Aber der Dramatik war die Zeit um 1820 in Paris nicht gerade besonders günstig. Nach der Ermordung des Herzogs von Berry, unter den aufregenden Eindrücken der spanischen Revolution und dem wütenden Kampf der royalistischen und liberalen Partei in der französischen Kammer waren die Pariser mit wichtigeren politischen Angelegenheiten beschäftigt, als mit dem umstrittenen Vorzug des Klassischen gegenüber dem Romantischen. Trotz dieser Verhältnisse erlangte Lebruns Bearbeitung einen lebhaften vollen Erfolg und war ein bedeutendes literarisches Ereignis. Im Einklang mit seinem ruhigen Lebensgang, seinem friedlichen, nicht revolutionären, aber für das Neue empfänglichen Charakter, der „mit allen Eigenschaften begabt war, die in der Regel den Dichtern fehlen“,[1]) hatte Lebrun, «aimant les nouveautés en novateur prudent,» die Rechte der Vernunft mit denen der Fantasie versöhnt und eine Mittelgattung des Dramas geschaffen, welche die alte Epoche abschließt und bescheiden ohne Aufsehen einen vielversprechenden Ansatz macht zu den von der öffentlichen Meinung herbeigewünschten Neuerungen. Seine „Marie Stuart“ ist klassisch, denn sie hat fünf Akte in Versen, eine erhabene Handlung, beachtet die drei Einheiten, die Personen stehen in engem Wechselverhältnis zueinander, der Stil ist gehoben, frei vom Vulgären. Bei aller Schüchternheit der Entlehnungen empfanden die Franzosen Lebruns Nachahmung doch als romantisch, denn ihr Stoff, das Schicksal der von der Volksfantasie verherrlichten Märtyrerin und für ihr rührendes Abschiedsgedicht[2]) von Frankreich geliebten einstigen Königin, ist national; der Stoff erschien den überall Anspielungen witternden[3]) Franzosen sogar fast aktuell modern: man verwünschte die Engländer, die Schergen Napoleons. Die Ortseinheit ist erweitert; der äußeren Natur, den Stimmungen ist Raum

[1]) Paul Albert a. a. O. [2]) Von Florian und Lebruns Freund Béranger neu gedichtet. [3]) Vgl. das eigenartige und wertvolle Werk von Th. Muret, L'histoire par le théâtre. 1789–1851. 2. série, La Restauration, Paris 1865. S. 22 f.

gewährt, eine lebenswahre, niedrig gemeine Figur spielt in der Handlung. Auch das Gefühl, die Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks empfand man als Neuerung und als angenehme. Der romantischen Schule hat Lebrun durch seine Übertragung jedenfalls eine große Förderung erwiesen; er führte den Sieg des Schillerschen Theaters in Frankreich herbei. Der „Globe“ konnte 1829 mit Nachdruck auffordern: «Essayons Schiller et Goethe, ainsi que Shakespeare, ils peuvent faire des frais de notre éducation et l'avancer beaucoup.»

Über die ganz ungewöhnlich erfolgreiche, im selben Jahr 50 mal wiederholte Aufführung[1]) der „Marie Stuart“ am Théâtre Français teilte G. L. P. Sievers im „Morgenblatt für gebildete Stände“[2]) seine Eindrücke mit. Die beiden bisher ganz übersehenen Aufsätze sind schon darum recht anziehend, weil der zweite z. T. ein Widerruf der ersten unbefangenen oder vielmehr von dem Raffinement der französischen Schauspielkunst unbewußt bestochenen Beobachtungen ist. Die feinen Bemerkungen Sievers' verdienen eine kurze Anführung. Talma, schreibt er, ziehe Leicester aus der vielleicht etwas zu flachen romantischen Allgemeinheit, in die ihn Schiller gestellt habe, in das Gebiet des Verstandes hinüber und mache aus dem weder guten noch bösen Schwächlinge einen ränkevollen, mit bestimmtem Willen begabten Intriganten. Das stimmt übrigens zu Lebruns Änderungen am Charakter Leicesters. Talmas eigenartige, auf Nachahmung hervorragender Persönlichkeiten seiner Zeit gegründete Art zu spielen habe aber eine lückenhafte, stückwerksmäßige Schöpfung des Charakters zur Folge. Seine Schlußszene sei über alle Grenzen hinaus disparat, grell, erzwungen und so durchaus unnatürlich, daß sie kein deutsches Publikum ertragen würde.[3])

---

[1]) Vgl. Th. Mundt, Gesch. d. Lit. der Gegenwart, Leipzig 1853. — Hégésippe Moreau kennzeichnet den Erfolg in einem Brief an Lebrun:

«On voudrait applaudir, mais le bruit des bravos
Est sans cesse étouffé par celui des sanglots.»

[2]) Stuttgart 1820, Nr. 82, 83, 109, 110, 111, 114, 115. — Vgl. auch ebenda die Korrespondenznachrichten aus Paris, Nr. 77, S. 312 und 80, S. 324.

[3]) Sainte-Beuve findet dagegen Talmas Spiel bewundernswert (a. a. O. S. 177), besonders sein stummes Spiel in der Zankszene. In seinen Schlußworten «Ah! je meurs!» sei das klassische Ah! zu einem «Han!» geworden «qui sentait le bourreau». Dies schreckliche Han, in der Tragödie eine unerhörte Interjektion, war Becquet, dem Kritiker des Journal des Débats, und den Puristen sehr zuwider.

— Maria Stuart werde von M[me] Duchesnois in der bekannten charakteristisch französischen plastisch-musikalischen Monotonie gegeben. Zu der Darstellung einer deutschen Schauspielerin [1]) verhalte sich ihr Spiel wie eine Statue zu der von ihr vorgestellten Person. Die einzige Anwandlung von jener romantisierenden gewalttätigen Inspiration in der Gartenszene gerate höchst übertrieben heftig. Mortimers Rolle werde durch die Entkleidung von Sinnlichkeit, durch die symbolische Plastik des französischen Spielers der Anstrich von erzwungener, überreizter, fast affektierter Leidenschaftlichkeit benommen. Die von schauspielkünstlerischer Charlatanerie nicht freie Darstellung der Elisabet komme der deutschen am nächsten; die verstandesmäßige Tendenz dieser Rolle läge der französischen Schauspielkunst passend.

Wie die Pariser Presse das Stück mit Eifer als Ereignis besprach, [2]) so griff es auch die damals beliebte Parodie sofort in zwei Stücken auf, ein Schicksal, dem schon Schillers Drama in Deutschland nicht entgangen war. [3]) Ein gewisser Carmouche, Direktor des Theaters in Versailles, [4]) schrieb eine „Marie Jobard“. Wenige Wochen nach der Erstaufführung der „Maria Stuart“, schon am 20. April 1820, gab das Théâtre du Vaudeville [5]) eine satirische

[1]) Sievers hat die Unzelmann im Auge. [2]) Von den sehr verstreuten Preßäußerungen führe ich die bezeichnendsten aus dem Journal des Débats (13. III. 1820) an: «La joie est dans le camp des romantiques ... le succès de M. Lebrun est un succès de parti, une victoire des lumières sur les préjugés. Un courrier extraordinaire de M. Schlegel est allé en porter la nouvelle à la Diète assemblée.» – (20. III. 1820) wird Lebrun ebenda gelobt «d'avoir séparé assez habilement l'or pur du plomb vil, d'avoir su éviter adroitement les fautes nombreuses qui déshonorent l'ouvrage de Schiller»; getadelt wegen der nicht strengen Befolgung der Regel von der Ortseinheit: «Dès qu'on baisse la toile, ne fut-ce que pour passer de l'antichambre dans le salon, l'unité de lieu est totalement violée.» Weitere, sehr anziehende Äußerungen s. Morgenbl. f. gebildete Stände, 1820, S. 312 u. 324. [3]) Maria Stuttgardin, Parodie, Operette von Wenzel Müller, Wien 1815. Herr Dr. Stümcke-Berlin machte mich freundlichst aufmerksam auf eine anonyme Parodie Maria und Mortimer und ein Trauerspiel für Kinder; beide Werke sind verschollen. [4]) So Morel a. a. O. S. 17. Sievers teilt mit (Morgenblatt), daß das Théâtre des Variétés diese „recht närrisch ergötzliche Parodie aufgeführt“ habe. – Jobard bedeutet Dummkopf, Tölpel; homme niais; crédule, qui se laisse facilement tromper (Littré, Dict. de la langue fr.). [5]) Dies Theater brachte früher nur kleine Stücke, vermischt mit Couplets nach bekannten Melodien, und Parodien (vgl. R. Gottschall, Das französ. Theater der Gegenwart, in „Porträts und Studien“, Leipzig 1871, S. 12).

Burleske auf die Tragödie unter dem Titel: „La Poste Dramatique, Folie-A-Propos de Marie Stuart, sans unité de lieu en un acte, en prose, en vers, en couplets et en roulades. Par MM. Armand et Léon.“ [1]) Steht dieses ziemlich witzlose dramatische Durcheinander künstlerisch zwar nicht höher als ein besserer studentischer Bierulk, so verdient es doch einige Beachtung als kritisches Denkmal der damaligen politischen Literatur- und Musikgeschichte. Das Stück hechelt den ganzen damaligen Spielplan von Paris und die Presse durch. — Das Theater stellt den Hof der dramatischen Post dar. Nach einer vielleicht versteckte Anspielungen auf die allgemeinen theatralischen Verhältnisse enthaltenden Szene zwischen dem Postmeister Lambin [2]) (= Lebrun?) und seinen Postillonen klagt der besonders von den Stücken der neueren Richtung (Delavigne und Genossen) geplagte „Succès d'Argent“ sein Leid. Da Bestellungen auf Vorspann für neue Stücke einlaufen, will „Succès“ fliehen. Lambin hält ihn zurück: «Sous mon bonnet et dans ma redingote vous ne risquerez rien.» – Succès: «Parbleu! vous avez raison . . . On ne se doutera jamais qu'il y a un homme de génie dans vos habits;» freilich wäre dies Gewand doch nicht nach der neuesten – englischen – Mode. Succès meint, Lambin hätte sein Glück gemacht; nur solle er sich vor den ausgefahrenen Geleisen hüten. — Nach einer Persiflierung der Oper Aubers „La Bergère Chatelaine“ kommt Elisabet mit ihrem Günstling Kidvreister und von der anderen Seite Marie Stuart „en Berline“ mit Anana „en nourrice“. Unter den stimmungsvollen Klängen der Melodie eines Gassenhauers, «Hanneton, vole, vole, vole etc.» wird die Gartenszene parodiert.

Maria:

. . . que la nature est belle.
Des arbres, des moutons, une femme fidèle . . .

---

[1]) Ich benutzte ein mir freundlichst von der Bibl. Royale de Belgique, Bruxelles, zur Verfügung gestelltes Exemplar, das leider unvollständig war. Für den zweiten Bogen ist dort fälschlich ein Bogen aus einem andern Drama eingeheftet. Die Parodie ist sehr selten. Cosack führt sie an: La poste dramatique. Parodie critique de Marie Stuart etc. etc. par MM. A. & Th. Paris, Barba 1821. (Neuauflage oder Umarbeitung?) – Im Brüsseler Exemplar ist auf dem Titel: «A Paris . . Chez Barba . . . Éditeur des Œuvres de Picault-Lebrun» überklebt mit: «Chez Lacourière . . .» Vielleicht ein beabsichtigter Scherz; Barba verlegte Pierre Lebruns „Marie Stuart“. [2]) Bedeutet Trödler, Faulpelz.

Tous mes sens sont ravis: ah, ma chère Anana,
Lorsque je vois les Cieux, la terre et caetera . . . usw.

Anana:
Ah! c'est bien naturel; mais je dois vous dire . . .

Doch Maria deklamiert „avec exaltation" weiter von den Wolken, die über Häuser und sogar über Hotels fliegen.[1]) Succès fragt: «Madame, n'est-elle pas Marie Stuart?» — «Ya, Mener.» — «Ah! Madame est Allemande!» — «Ya, ya, mais on m'a habillé à la française.» Elisabet kritisiert Maria: . . . «la douleur . . . est indiscrète; Tachez d'avoir, ma sœur, une douleur muette!» — Mit einem überraschenden Szenenwechsel schließt das Machwerk: Maria sitzt an der Theaterkasse, wo sie das große Los zieht.[2])

Im selben Jahre 1820, am 8. August, führte noch das Théâtre de Porte St. Martin Schillers „Maria Stuart" in Prosa und in 3 Akten[3]) auf. Verfasser der stark verwässerten und verkürzten Bearbeitung sind Merle und Rougemont. Ferner gab noch 1820 Latouche eine Übersetzung der Schillerschen „Maria Stuart" heraus.[4])

Gereizt durch den Erfolg der „Marie Stuart" Lebruns, ließ Doigny du Ponceau 1820 anonym ebenfalls eine „Marie Stuart"

---

[1]) Die „Archives de la Litt. et des Arts" hatten höchst lächerlich geurteilt: «Quelle bizarre imagination d'ailleurs, que de faire réciter à Marie des stances rimées en vers anapestes (!?). Kennedey a bien raison de lui demander si elle a perdu l'esprit.» [2]) Diesen Schluß berichtet Süpfle.
[3]) Marie Stuart, drame en trois actes et en prose, imité de la tragédie allemande de Schiller, Paris, Barba 1820. — Durch die „fixation de genres" ist 1806 und später die jedem Pariser Theater zukommende dramatische Sfäre gesetzlich geregelt worden. Nach ausdrücklichem Reskript von 1807 durfte das Vorstadttheater der Porte St.-Martin nur Dramen vom melodramatischen Genre und große Schauspiele spielen; auch durften Lieder nur nach bekannten Melodien gesungen (vgl. La Poste dramatique) und keine Balletts im edlen historischen Stil zur Darstellung kommen (vgl. R. Gottschall, a. a. O. IV, 49). [4]) Marie Stuart, tragédie en 5 actes, traduction de l'allemand de Schiller, publiée par M. H. de Latouche, précédée de quelques réflexions sur Schiller, Marie Stuart Et les deux pièces allemande et française. Paris, Bataille 1820. 8°. XXVI, 184 S. (Quérard, Dict. des ouvrages anonymes, sagt dazu: Suivant Latouche cette trad. aurait éte faite en commun avec M. Dielitz, qui venait de faire représenter, sur le théâtre de Weimar, une fort belle traduction de l'Athalie de Racine. Quérard attribue cette traduction au baron de Riedern, „France littéraire", VIII, 517 et „Supercheries", II, 672e.

drucken,[1]) die seit 30 Jahren am Théâtre Français angenommen war und in den Kartons schlummerte. Mir blieb das Stück unerreichbar. Sainte-Beuve, der den Namen des Verfassers nicht kennt, berichtet aus der Vorrede des Dramas, daß der Dichter es anfangs dem damaligen literarischen Orakel La Harpe vorgelegt hätte, und dessen Antwort habe gelautet: «Votre pièce est assez bien écrite, mais le sujet n'est nullement propre au théâtre; s'il était, Voltaire ou moi, nous nous en serions occupés.» – Voilà bien de nos Aristarques, bemerkt Sainte-Beuve ironisch.

Zehn Jahre nach der Aufführung der „Marie Stuart“ Lebruns errang der Romantismus in Frankreich den Sieg. Victor Hugo, das Haupt der neuen Schule, hatte selbst den Gedanken einer Umgestaltung des Lebrunschen Stückes nach den romantischen Theorien erwogen und in der heute fast ganz verschollenen Zeitschrift „Le Conservateur littéraire“ [2]) eine Analyse des Dramas und den Plan zu seiner Erneuerung entworfen, der sehr mitteilenswert ist. Die großen Züge der Handlung des Schillerschen Trauerspiels behält Hugo ohne große Änderungen bei; seine Hauptabsicht ist, die tragischen Gegensätze recht vielseitig, scharf und erschütternd auszugestalten. Er denkt eine erhabene Tragödie zu schaffen durch Einfügung „einiger Seiten aus Attala, zweier Szenen aus Andromaque und der Lösung der Zaïre und des Othello.“

Tout roule sur le caractère de Leicester qui veut une chose au premier acte et qui fait le contraire au cinquième; il le fait par faiblesse; il y aurait tragédie s'il le faisait par violence; il faudrait donc qu'il fût trompé; or quel moyen plus naturel pouvez-vous désirer que l'amour et les illusions de la jalousie?

Je suppose donc que vous nous eussiez montré – wendet sich Hugo an Lebrun – la belle et repentante Marie, enfermée dans une prison, sans autre espérance que la mort; elle a fait vœu de se consacrer au ciel et de se retirer dans un monastère pour pleurer les fautes de sa vie, si jamais elle se voyait délivrée. Depuis, elle a connu Leicester, elle l'aime, mais d'un amour pur et céleste, tel qu'elle n'en avait jamais ressenti, elle combat cette passion; elle la cache à son amant de peur de lui donner des armes contre elle-même. A ce caractère angélique, il fallait opposer le caractère de

[1]) Marie Stuart, reine d'Écosse, tragédie en cinq actes (Par Doigny du Ponceau). Paris, Boucher 1820. 8°. 96 S. [2]) Vgl. Morel a. a. O. S. 20. – Ein Privatmann, Herr de la Sicotière, besitzt die Zeitschrift. – Hugos Aufsatz findet sich im Werk Edmond Birés, Victor Hugo avant 1830. Paris, Perrin 1895, S. 215–218.

Leicester. C'est-ici, Monsieur Lebrun, que le sang devait vous bouilloner dans les veines; il ne fallait pas nous montrer le lâche, le courtisan Leicester, mais un homme hardi, énergique, impétueux, un de ces êtres nés pour le malheur d'eux-mêmes et des autres, ayant les bras d'un géant et les entrailles d'un lion, un de ces êtres, qui ont tout prévu dans leurs desseins, sauf un coup de tonnerre. Il aime Marie, mais il l'aime avec tout l'égoïsme d'une âme dégradée; il veut, il peut la sauver; mais comme Roxane, il aime mieux la voir périr que de la sauver pour un autre. Après avoir tracé ces caractères, il fallait élever la jalousie entre eux; c'est à quoi pouvaient vous servir les froideurs étudiées de Marie, l'âme soupçonneuse de Leicester et surtout le personnage de Mortimer ou tout autre moyen que vous auriez facilement imaginé; ce n'était là qu'affaire de patience; j'arrive au dénouement. Je suppose que vous nous ayez montré au quatrième acte la jalousie de Leicester, se croyant trompé par Marie, croyant avoir des preuves de trahison, persuadé qu'il ne la sauve que pour Mortimer; il se jette à ses genoux;[1]) il lui demande de lui permettre de l'épouser; d'une main il lui montre le trône, de l'autre l'échafaud. En vain Marie lui objecte son vœu; il n'y croit point, il veut qu'elle le rompe et il le lui propose avec toute la liberté d'un anglican. Marie hésite, combattue entre son amour, la crainte de la mort et la voix de la religion; enfin son devoir l'emporte; désespérée, elle se résout à boire le calice; elle refuse[2]) et soudain elle voit le barbare Leicester passer de ses genoux à ceux d'Elisabeth,[3]) découvrir à son ennemie cette conspiration qui fait sa seule espérance et ne demander autre grâce que de la conduire elle-même à la mort. Je pense que ces situations étaient tragiques.

Je suppose donc qu'au Ve acte vous nous montriez le coupable et malheureux Leicester; il se croit sûr de son courage, il a été trahi, il vient jouir de sa vengeance. Il est là, debout, dans le fond, sur le devant paraît Marie, vêtue de blanc, prête à monter au ciel, entourée de ses femmes; elle les console, elle leur fait ses adieux, ses derniers regards se portent vers sa patrie; enfin elle tombe aux genoux de son sujet; et elle reçoit la bénédiction du vieillard. Cette situation est belle dans Schiller; mais alors elle eût été terrible, parce que le spectateur l'eût sentie avec l'âme de Leicester.[4])

---

[1]) Diese Situation wäre äußerst schwer zu motivieren. [2]) Das Hauptmotiv von Chateaubriands Attala! Die christliche Indianerin gibt sich in dem unlösbaren Streite zwischen ihrer Religion und ihrer Liebe zu dem heidnischen Indianerjüngling Chactas den Tod. [3]) Auffällig ist die merkwürdige Umkehrung des Verhältnisses Leicesters zwischen Maria und Elisabet im Vergleich zu Schiller. [4]) Dieser Umwandlung mag Hugo die eine Szene der Andromaque Racines unterzulegen beabsichtigt haben: Hermione, eifersüchtig auf Andromache, die ihr Verlobter Pyrrhus liebt, steht der in schwerem Seelenkampf um Hilfe bittenden Nebenbuhlerin gefühllos gegenüber und weidet sich an ihrem Schmerz. Diese Szene ist ähnlich dramatisch wirksam wie die Königinnenbegegnung bei Schiller, die Hugo wohl fortgelassen haben würde. Es scheint, als hätte er den

Cependant l'heure sonne; les portes s'ouvrent; Leicester dont l'âme est brisée, rappelle son courage, il s'avance, il présente la main à Marie, il la conduit silencieusement vers l'échafaud. Tout à coup, prête à entrer dans le lieu fatal, Marie s'arrête, elle se retourne, elle lui dit comme dans Schiller: *Comte de Leicester, je vous aimais,* elle se jette dans ses bras; soudain elle s'élance dans la salle, et les portes se renferment. Leicester pousse un cri, tire son épée et veut la sauver; les gardes d'Elisabeth paraissent; il est désarmé, chargé de chaînes, immobile au milieu de la scène, il entend le bruit des bourreaux dans la salle de l'éxécution; il entend les sanglots de l'assemblée, la voix de Marie qui prie, le dernier silence et enfin une tête qui tombe. Ah! c'est alors qu'il n'y eût point eu assez de cris, assez de pleurs, c'est alors, Talma, que vous auriez été sublime.

Enfin pour terminer cette scène, Mortimer, cet ami qu'il avait voulu faire périr, parvient jusqu'à lui et lui rend le dernier service de lui prêter un poignard.[1]) J'ai dit que cette tragédie aurait été sublime et qu'était-ce en effet? rien que quelques pages d'*Attala*, deux scènes d'*Andromaque* et le dénouement de *Zaïre* et d'*Othello*.

Morel bedauert mit gutem Grunde, daß Hugo die Andeutungen dieses Szenars nicht zu einem Werke ausgestaltet hat, dessen Erfolg vielleicht sein Genie in andere Bahnen gelenkt und ihn vor Heldinnen wie Marion Delorme und Lucrezia Borgia bewahrt hätte; zum mindesten wäre zu erwarten gewesen, daß Victor Hugo bei Anlehnung an Schiller seine dramatischen Gestalten merklich anders, der Natur und Geschichte treuer geschaffen hätte. Gerade Hugo wäre berufen gewesen, im ersten Feuer seines Patriotismus das politische und religiöse Ideal seiner Nation und seiner Partei in den Schicksalen einer Fürstin zu gestalten, die ihrem Charakter, ihrer geistigen Entwicklung, ihrem Glauben nach Französin war, die Schwächen des Weibes, aber auch stets die Größe einer in politischen Grundsätzen zielbewußten Königin hatte und den Katholizismus im Norden zu Macht und Blüte bringen wollte. Das stimmte alles vortrefflich zu

heftigen Konflikt der Königinnenbegegnung in ideeller Angleichung an die bezeichnete Szene aus „Andromaque“ ganz auf Leicester und Maria verschieben wollen; daraus darf man weiter schließen, daß Elisabet und Burleigh in seinem Plan nicht die Rolle spielen konnten wie in Schillers Drama. [1]) Hier dürfte die andere Szene aus der „Andromaque“ als Vorlage zu vermuten sein: Hermione, die ihren treulosen Verlobten hat ermorden lassen, gibt sich selbst den Tod, als sie vernimmt, daß der geliebte Mann nicht mehr ist. Dies Motiv der Liebesverzweiflung sollte sich in Leicester dann mischen und verstärkt werden durch das Schlußmotiv aus „Othello“, der sich (ebenso Voltaires Orosman) in furchtbarer Erkenntnis seines Unrechts und seiner Selbsttäuschung erdolcht.

den katholischen und royalistischen Tendenzen des Romantismus in den ersten Jahren der Restauration. Nach Hugos Plan zu urteilen, wären aber die geschichtlichen Gegensätze und Motive der Maria-Stuart-Tragödie bei weitem nicht in dem Maße, in der Deutlichkeit zum Ausdruck gekommen wie bei Schiller. Auf geschichtliche Farbe, die Hugo in seinem Programm als unerläßlich fordert, nimmt der Plan außer an einer Stelle (Leicester vor Maria) keine Rücksicht. Wie überall in seinen Dramen hält sich Hugo auch in dem Maria-Stuart-Plan nicht an die geschichtliche Wahrheit der Tatsachen und Charaktere. Hugos Leicester zeigt deutlich seine Neigung zum Grotesken und wäre das gerade Gegenteil der Schillerschen geschichtlich treuen [1]) Figur, die keiner gewaltsamen Leidenschaft fähig ist. Hugos Leicester müßte Bothwell heißen! – Die tiefe schicksalsmäßige weltgeschichtlich-politische Situationstragik mischt Schiller mit persönlich-psychologischer Tragik und macht dadurch die Handlung dramatisch wirksamer und lebensvoller. Hugos Plan drängt die erstere Tragik in den Hintergrund, um die letztere zu verschärfen; das Mittel wird bei ihm gewissermaßen zum Hauptzweck. Gewiß hätte er dadurch eine spannendere theatralische Wirkung erzielt, als Schiller, aber wo wäre die historische Tragödie geblieben? Sein Plan zeichnet nichts weiter vor als eine psychologische allgemein menschliche Tragödie, in der die Leidenschaften und ihre Konflikte realistischen, vielleicht übertrieben grellen Ausdruck gefunden hätten. Den Personen, die bei Schiller der Milieuzeichnung zufolge mit Recht geschichtliche Namen führen, könnte Hugo ebenso gut erfundene Namen beilegen.

Nach den Triumferfolgen der Dramen. Victor Hugos trat ein kurzer Rückschlag ein; eine Schauspielerin von hervorragendem Talent, die berühmte Rachel, brachte die klassizistische Tragödie auf der Pariser Bühne zu einer Nachblüte. Im Vergleich zu den formlosen Dramen der Romantiker wurde Lebruns „Marie Stuart“ nun bei der Wiederaufnahme 1841 mehr wie eine „tragédie“ empfunden. Die Rachel [2]) hatte wieder einen vollen Erfolg in der Zankszene (III) und im pathetischen V. Aufzug. Im Jahre 1850 gab sie Gastspiele in dieser Rolle auch in Deutschland (Hamburg, Dresden, Berlin,

[1]) Vgl. Bekker, Leicester und Elisabet; Gießener Studien. [2]) Über die persönlichen Beziehungen der Rachel gerade zu dieser Rolle siehe Sainte-Beuve a. a. O. S. 149.

Leipzig). Für den deutschen Geschmack hatte sie Momente, wo sie erschütterte, keinen einzigen, wo sie rührte. Sie war groß, wo die Königin sich beugen muß, schreckhaft in ihrem fast tigerhaft wütenden Zorn gegen Elisabet, machtlos und schwach als büßende Magdalena. „Wir können dieser Sünderin nichts vergeben, denn sie hat nicht viel geliebt."[1]) Die Beherrschung der Leidenschaften durch den Esprit und die Virtuosität des Vortrags zogen an. In Wien kam es während des Gastspiels der Rachel zu einer höchst plumpen Rassenhaßdemonstration gegen die französische Jüdin. Laube ließ absichtlich gleichzeitig im Burgtheater Schillers Stück mit Frau Hebbel in der Titelrolle spielen; man warf Frau Hebbel einen dicken deutschen Eichenkranz zu, worüber Saphir in seinem Humoristen unnützen Lärm schlug.[2])

Die geniale Schauspielerin, die Schillers Namen mit seiner „Maria Stuart" über die ganze Erde hin bis ins ferne Australien trug, ist die noch lebende Marchesa Capranica del Grillo, Adelaïde Ristori. Sie betrachtete ihre Kunst mit heiligem Ernste, wie ihre ausgezeich-

[1]) Europa 1850, Nr. 64, 72, 73, 82, 85: Die Rachel in Deutschland.

[2]) Vorübergehend wurde Lebruns Bearbeitung wieder zu Anfang des Jahres 1857 vom Théâtre Français aufgenommen gelegentlich des Debüts einer Namensvetterin des Dichters, Pauline Lebrun, deren Spiel wie das der Rachel mehr die Akzente des Hasses und der Wut als weicher Rührung zeigte. — Schließlich endete das Stück für längere Zeit im Salon, wo andere ihre Laufbahn beginnen. Der Bericht Asselines über die Privataufführung (Gazette de Grimm, Febr. 1859) zeigt den Fortschritt der Franzosen im Verständnis und in der Anerkennung Schillers; seine Mitteilung dürfte daher nicht unangebracht sein: «Mlle Meyer, la nouvelle protégée de l'hôtel ***, a joué, samedi, Marie Stuart, de M. Pierre Lebrun, sur le petit théâtre de la belle patricienne qui donne en ce moment le ton à la littérature comme elle le donnait l'hiver dernier aux modes de la nouvelle cour. Elle a décidé que cet hiver on n'aimerait que la tragédie et qu'on trouverait à tout prix une autre Mlle Rachel. Elle a donc invité son entourage à venir entendre Mlle Meyer dans *Marie Stuart*, et l'auteur, M. Lebrun, était de la fête et devait donner son avis . . .» Mit bitterer Ironie heißt es weiter: «Le Théâtre Français est, dit-on, le premier théâtre du monde, on n'aura jamais le mauvais goût d'y représenter la véritable *Marie Stuart*, celle de Schiller. Schiller a fait résonner en grand poète toutes les cordes de la pitié et de la tendresse. Il a étudié, dans des chroniques et des mémoires très-curieux, ce caractère si intéressant. Comme il y avait en elle beaucoup plus de la femme que de la reine, il a su tirer un grand parti de ses passions, et au lieu d'un personnage héroïque convenu dans les tragédies, il nous a montré

neten „Ricordi e studi artistici“[1]) beweisen, die keine Schauspielerin beim Studium der Maria-Stuart-Rolle außer acht lassen sollte. Ihre feine dramaturgisch-mimische Analyse der Rolle ist auf eingehendes Geschichtsstudium gegründet und anziehend schon insofern, als die Interpretin Schillers sich in einigen Punkten gegen seine Absichten erklärt. Sie hielt es z. B. für unwahrscheinlich, daß Maria vor ihrem letzten Gange noch Gefühle weiblicher Eitelkeit hegen könne; um das streng geschichtliche Kostüm festzustellen, besuchte sie die 1857 unter dem Patronat des Prinzgemahls Albert vom Londoner archäologischen Institut veranstaltete Ausstellung aller auffindbaren Maria-Stuart-Reliquien. Wie nach geschichtlicher, strebte sie auch nach psychologischer Wahrheit. Sie war überzeugt von Marias Unschuld und konnte daher ihr zweimaliges Schuldbekenntnis nur „con poco colorito“ sprechen. Ihre ganze Darstellung floß aus der Überzeugung «che Maria Stuarda fu vittima della straordinaria bellezza, del fascino che esercitava, e della sua fervente fede cattolica; essa fu colpevole solo di alcune debolezze che in qualsiasi altra donna sarebbero rimaste inosservate, ma che si esagerono de chi meditava la perdita di Maria Stuarda» (a. a. O. S. 146). Ihr Spiel, welches das Gottesgnadentum der Monarchie und die religiöse Weise der Katholikin zum Ausdruck brachte, schlug die süßesten Herzenstöne an und wußte das Edle und Beseligende zu verkörpern, während die Rachel, die auch nicht die äußeren Vorzüge der schönen Erscheinung und des glockenreinen Organs besaß, nur mehr die zerschmetternden Akzente des Hohnes und Hasses flammend hervorschleuderte.[2])

---

une créature humaine dont le cœur bat, dont l'esprit est toujours en situation, une créature bien vivante, qui intéresse parce qu'elle est dans la vérité. M. Lebrun a négligé tout ce côté tendre et poétique de l'infortune de Marie Stuart. Il a agi en homme d'esprit, car ce qui fait le triomphe de Schiller, l'essence même de son génie, M. Lebrun ne pouvait espérer de se l'approprier. Cet aspect de mélancolie n'eût pas convenu davantage Mlle Rachel ni à Mlle Meyer . . .» [1]) Editori L. Roux & C. Torino-Napoli, 1887. — Vgl. E. Boutet, A. Ristori, Rome 1899. [2]) Vgl. E. Zabel, Die italienische Schauspielkunst in Deutschland, Berlin 1893, und Zur modernen Dramaturgie, Studien u. Kritiken über das ausländ. Theater, Oldenb. u. Lpz. 1899, S. 324 ff. Morel a. a. O. S. 23 ff. — Mag. f. Lit. des Ausl., 1855, Nr. 81, S. 324: Lamartine, welcher der Vorstellung der Gesellschaft der Ristori im Pariser italienischen Theater beiwohnte, war besonders von der Szene im

Adelaïde Ristori spielte die Rolle nach der trefflichen poetischen Übersetzung des Andrea Maffei,[1]) die in der Geschichte des italienischen Romantizismus fast eine ähnliche Rolle spielt, wie Lebruns Bearbeitung in Frankreich. Auch die Pariser ließen sich zu rückhaltlosen Lobeserhebungen der Maria Stuart der Ristori hinreißen: nun hätten sie die wahre Maria Stuart! Blaze de Bury, der Kritiker der Revue des deux Mondes schreibt: «Il faut voir M[me] Ristori tenir le crucifix sur son cœur, comme pour y faire entrer en quelque

---

III. Akt zwischen Maria und Elisabet so ergriffen, daß er, um seine Rührung und seine Tränen zu verbergen, seine Loge verlassen mußte. – Siehe auch die ergötzliche Lebrunanekdote, die P. Betz erzählt in Zeitschr. f. vgl. Lit.-Gesch., XII, S. 270. [1]) Vgl. Goedeke V, 219. Nach Thiemann (Deutsche Kultur u. Lit. des 18. Jahrh. im Lichte der zeitgenöss. italienischen Kritik, Oppeln 1886, S. 138) „immer noch die beste Übersetzung“. (Vgl. über ihre Vorzüge das mir leider unzugängliche Werk des Dichters Giacomo Zanella: Storia della letteratura ital. dalla metà del secolo XVIII ai giorni nostri (collect. Vallardi, Milano 1880), cap. VI, 240 (oder Paralleli letterari, Verona 1885 [?]). Bornmüllers Biographisches Schriftstellerlexikon der Gegenwart, Leipzig 1882, S. 458, sagt über Maffeis Übersetzung: „Nicht sklavisch treu und von echt italienischem Gepräge, wirkte diese Übertragung fast wie ein Original und errang sich die Geltung einer künstlerisch vollendeten Schöpfung.“ – Die Gesamtübersetzung Schillers von Maffei: Teatro completo di Fed. Schiller, Torino, Pomba, 1857–58, 5 Bde. Ein Abdruck der „Maria Stuart“ von 1829, Mailand 1836. – Alfieri meinte, aus dem Lebensende Maria Stuarts könne eine Tragödie sich darum nicht herstellen lassen, weil diejenige Person, die ihr den Tod gebe, ihre natürliche Hauptfeindin und Rivalin sei, zwischen ihnen aber weder Bindemittel noch Kontraste der Leidenschaft obwalten, welche den Tod Marias, wie ungerecht, außergewöhnlich und tragisch verhängnisvoll er immer sei, zu einem im dichterischen Sinne tragischen („tragediabile“) machten. Schillers „Maria Stuart“, bemerkt Ugoni (Della letteratura ital. nella seconda metà del secolo XVIII, Milan 1857, Op. posth.) hierzu, habe diese Ansicht längst als irrig erwiesen. – Alfieri hielt seine Tragödie über Darnleys Tod selbst für verfehlt. – Am Anfang des 19. Jahrhunderts hielt man in Italien Schillers Dramen wie in Frankreich nur mehr für Lesedramen („per leggersi che per rappresentarsi sulle nostre scene“; freilich könne man aus der bis dahin nur vorhandenen Prosaübersetzung – des Pomp. Ferrario, Teatro scelto de F. Schiller, Milano Pivotta 1815/19 – nur einen sehr unvollkommenen Begriff vom Verdienst des deutschen Theaters im Vergleich zu dem Alfieris gewinnen: Proömium der Biblioteca italiana von Gius. Acerbi, Mail. 1816 ff.). Die italienischen Literarhistoriker wandten Schillers Dramatik hauptsächlich und ursprünglich nur aus literaturvergleichenden Rücksichten Aufmerksamkeit zu; fast gleichzeitig mit Schiller hatte der verhimmelte Klassiker der Italiener, Alfieri, eine Don Karlos-Tragödie

sorte l'impression divine, il faut la voir se courber littéralement sous la croix pour savoir à quel point nous avions ignoré la grandeur de cette scène.»[1])

Aber diese großartige Maria Stuart war italienisch, sie zu „naturalisieren" unternahm im Schillerjubeljahr 1859 der Elsässer P. Ristelhuber.[2]) In der Vorrede seiner Bearbeitung des Schillerschen Trauerspiels übt er nach einem dürftigen Überblick über einige ältere französische Maria-Stuart-Dramen mit einem Anflug von parteipolitischer Voreingenommenheit ziemlich spitze Kritik an Lebrun im allgemeinen. Seine Absicht ist, eine poetische Übertragung der „Maria Stuart" Schillers in Anpassung an die unumgänglichen Anforderungen der französischen Bühne mit Takt und Maß nach den besten Beispielen[3]) zu schaffen, die Fehler Lebruns zu vermeiden und es besser zu machen, wie er. Ristelhuber gesteht selbst, daß er nicht so schüchtern zu sein brauche wie Lebrun, denn die Zeit

gedichtet; beide Tragödien wurden, jede in ihrer Eigenart, bedeutsam für die Entwicklung der dramatischen Kunst beider Länder. Daß die italienischen Literarhistoriker öfter Julian Schmidts Literaturgeschichte zu Rate ziehen, ist der Würdigung Schillers nicht gerade günstig. Trotz dieses Gewährsmannes wird die zum 100jährigen Todestag Alfieris verfaßte Schrift Tima Fiaschi's, La Maria Stuarda di Vitt. Alfieri e quella di Federico Schiller, Grosseto, Ombrone 1903, dem deutschen Drama (in Maffeis Übersetzung) vor Alfieri gerecht. — Aus der italienischen Übersetzungsliteratur wäre in Ergänzung zu Goedeke noch anzuführen (vgl. Serapeum II u. Euphorion VIII, 116ff.): 1. Teatro tragico di F. Schiller. Prima edizione fiorentina. Firenze. Le Monnier. 1862—65. 4 Bde. — 2. Teatro completo di F. Schiller. Trad. di A. Maffei e Carlo Rusconi. Napoli. F. Bideri 1891. — 3. Maria Stuarda, Trad. di Pomp. Ferrario (vgl. oben), auch bei Volke in Wien. — 4. Maria Stuarda di Fed. Schiller. Trad. da Hesse. Bibliograph. Nachrichten aus Antol. I, 110. Firenze 1821. — 5. L'ultimo giorno di Maria Stuarda. Azione storico-tragica in cinque atti. Galleria teatr. Fasc. 5. Milano 1873 (nach Schiller?) — 6. Atto I (der „Maria Stuart") di Carlo Gradi. Convegno. Raccolta mensile di Studi critici e notizie. vol. IV. Milano 1871. — 7. Dass. Versioni poetiche di Giulio Pisa. Milano 1894. — Der erst bis Lit. „M." gediehene „Catalogo generale della libreria italiana 1847—1899" dürfte weitere Übersetzungsliteratur unter „Schiller" bringen. [1]) In dies begeisterte Lob stimmten die einflußreichsten Kritiker ein, Alex. Dumas, Léon Gozlan und Jules Janin. [2]) Offrande pour le 10 nov. 1859 anniversaire séculaire de la naissance de Schiller. Marie Stuart . . . Paris, Delahays. 1859. XV, 86 S. 8°. [3]) Maffeis vollständige Übersetzung kann er als Beispiel für seine Kürzungen nicht anführen.

der Umschreibungen, des strengen Regelzwanges sei endgültig vorbei. Er darf schon Maria der Kennedy ein „mouchoir brodé“ schenken lassen. Aber dennoch kann man den Stil seiner gutgemeinten, teilweise sehr getreuen, an anderen Stellen ohne Not abweichenden Übertragung nicht gerade loben; er ist bald trocken, bald geziert und schwerfällig. An einigen Stellen bleibt er sogar hinter Lebrun zurück.[1]) Ristelhuber schreibt die Namen der Personen wie Mignet in seinem bedeutenden Geschichtswerk über Maria Stuart, also Burghley, Bourgoin, und gibt den erfundenen Rollen Namen ähnlicher entsprechender geschichtlicher Persönlichkeiten. Mortimer heißt Savage,[2]) O'kelly Staffort. Unwesentlich ist, daß er, vielleicht aus euphonischen und Versrücksichten, Marias Kammerfrau einmal Alice, sonst Gilette und die Bertha Suzanne nennt. Anmaßende Übertreibung ist es, wenn er darüber sagt (préf. XI): L'introduction de personnages nouveaux au V[e] acte ne peut, dans le cas présent, qu'ajouter au pathétique et à la gradation habilement ménagée du drame.» – Die Ortseinheit beachtet er weniger als Lebrun; nachgiebig gegen den neuen Geschmack der Franzosen am romantischen und Melodrama und an opernhaften Prunkdarstellungen benutzt er das zu Ehren der französischen Werbegesandtschaft abgehaltene Fest dazu, sogar der Tanzkunst innerhalb des Trauerspiels Raum zu gewähren in einem Intermède, das zwischen die 1. und 2. Szene des II. Akts eingeschoben werden soll. In recht platten

---

[1]) Einige Beispiele:

Sch.	Lebrun:	Ristelhuber:
V. 671	. . . C'est lui Qui seul peut de ce lieu me tirer aujourd'hui.	Pour mon bien il s'emploie
1006	De quels maux l'Angleterre eût été préservée.	Oui, nous aurions joui d'un plus clair horizon.

Falsch übersetzt ist V. 1620: «Je vous prête ma main, Prenez soin de ma gloire.» – Ungeschickt und undeutlich V. 2167 ff.: «C'est un juge qu'ici, Madame, il faut attendre» und V. 3351: «Enfin l'on vous permet de pénétrer chez elle!» Dieser Vers paßt nur in die Rolle Shrewsbury-Melvils bei Lebrun, wenig auf Schillers Melvil. – Sehr matt V. 1348–50: «Talbot plaide avec feu le droit d'une ennemie, Qui parmi les Anglais se couvre d'infamie.»

[2]) Mignet ist mir leider nicht zur Hand; Savage ist ein Mitverschworener Babingtons; „ein spanischer Offizier, der wegen seines wütenden Eifers und kühnen Mutes merkwürdig war“ (Robertson, II, 122).

und frivolen Versen muß Ristelhuber auf die absonderliche Zutat vorbereiten;[1]) zur Probe die Worte des zweiten Gentilhomme: ....

„S'il manque à nos plaisirs les célestes beautés
Qui fleurissent de Blois les jardins enchantés,
Du moins nous possédons de jeunes ballerines,
Aux minois ingénus, aux lèvres purpurines.“ usw.

Mag Ristelhuber selbst in der Fußnote die Streichung dieser Szene zulassen, allein der Gedanke eines solch unwürdigen Anhängsels verletzt den guten Geschmack tief. Er hätte lieber dafür manche der zahlreichen gestrichenen Abschnitte beibehalten sollen. Die Eröffnungsszene z. B. schließt er mit Vers 62. Die für die Exposition höchst wichtigen Anklagen Paulets und die Erwiderungen der Kennedy läßt er ganz fallen (ebenso V. 706—843, 846—903 in I, 7 und 976—1001 in I, 8 und 1261—72, 1318 f., 1324—9 in II, 3, wo die der Tragödie zugrunde liegenden weltgeschichtlich-politischen Gegensätze zum Ausdruck kommen). Er entzieht dadurch dem Bau der Handlung einen Grundstein und das Stück wird wieder bloß zu einer einfachen Leidenschaftstragödie. — Ebenso streicht Ristelhuber die von Schiller weislich hervorgehobenen Züge der konfessionellen Gegensätze.[2]) Gegenüber Lebrun weiß sich Ristelhuber selbst in der Vorrede nur mit einer einzigen wirklichen Verbesserung zu rühmen: «Le personnage de Leicester garde son odieux primitif, et le comte fait arrêter Savage sans donner l'ordre ensuite de le faire sauver secrètement.» Im übrigen teilt er mit Lebrun alle Fehler. Auch er streicht die sämtlichen Szenen Aubespines (II, 2; IV, 1,2), die Szene Paulets und Mortimers nach dessen Versuchung durch Elisabet (II, 7) und die Szenen zwischen Leicester und Elisabet (II, 9). Er läßt ebenfalls den Volksaufstand (IV, 7, 8), die Davisonszenen (IV, 11, 12) und Elisabets Strafe (IV, 11—15)[3]) ganz fallen. Vor allem aber übergeht er die Abendmahlsszene (V, 7) und streicht noch die liebevolle Entschuldigung der Kennedy (I, 5, 297—378) für die frühe Blutschuld ihrer Herrin, wodurch er die dramatische Bedeutung des Schuldbekenntnisses verwischt. An dieses ist aber

[1]) Dafür läßt er Schillers farbenreiche Verse 1103—15 und die Szene der französischen Gesandten (II, 2) fort. [2]) V. 177—204, 2806—20. [3]) Auch Mme de Staël urteilte wie Schlegel: «Cette justice poétique doit se supposer et non se représenter». Vgl. O. F. Walzel, Frau v. Staëls Buch, De l'Allem. und W. Schlegel in Forschungen zur neueren Lit.-Gesch. Festgabe für Rich. Heinzel, Weimar 1898, S. 300.

die Idee des Schillerschen Trauerspiels geknüpft; das Schuldbekenntnis Marias im I. Akt fordert die Lösung in der Abendmahlsszene oder in einem Ersatz dafür, wie ihn Lebrun richtig für notwendig erachtete. Der Takt, mit dem sich Ristelhuber schmeichelt, verleitet ihn zu diesem groben dramatischen Fehler. Die Idee der Sühnung und Erhebung wird fast ganz vernichtet. In der Vorrede erklärt Ristelhuber, er halte die Schuldfrage für zweifelhaft.[1]) Darum durfte er aber Marias Schuldbekenntnis nicht als nur bedeutungslose Episode beibehalten, die man anscheinend beim Lesen rasch vergessen und im Theater überhören soll. Die sonstigen recht zahlreichen Streichungen, die Schillers langes Drama auf einen für die ungeduldigen Franzosen erträglichen Umfang verkürzen sollen, sind leichter zu verschmerzen,[2]) wenn auch zuweilen unangenehme Lücken und Unwahrscheinlichkeiten dadurch entstehen und oft die feinsten Charakterzüge verloren gehen.

Zahlreiche weitere französische Übersetzungen der „Maria Stuart“ Schillers kann ich nur — in Ergänzung des Verzeichnisses in Goedekes Grundriß V, 219, — bibliographisch anführen.[3])

[1]) Mit Nisard (Études de critique littéraire, Paris 1858 und Revue des deux Mondes 1851; 4, 466—488), der übrigens Lebruns Nachahmung über Gebühr als „élégante“ lobt; Lebrun hätte dramatischen Takt gezeigt, indem er die Charaktere einheitlich gehalten hätte. [2]) Nicht wiedergegeben sind von Ristelhuber folgende Verse: 156, 216—30, 238—45, 246—50, 270 f., 284 f., 403—8, 477—86, 488—501, 513—15, 523—37, 545—49, 563—69, 586—90, 596—99, 607—17, 638—40, 643—52, 655—59, 661—663, 665 f., 675—78, 680—83, 686—91, 947—57, 976—1001, 1011—39, 1057 f., 1364 f., 1372, 1377—1401, 1466 f., 1502—07, 1518—20, 1525—28, 1552—57, 1561—64, 1574—76, 1588 f., 1590—93, 1656—98, 1709—22, 1727—55, 1765—69, 1775—77, 1826—30, 1841—45, 1868—78, 1881—1901, 2083—86, 2105 f., 2115—19, 2129—33, 2157—61, 2209—17, 2225, 2316—18, 2329, 2364 f., 2369—71, 2388—95, 2453, 2468, 2469—77, 2485—92, 2493—97, 2502—10, 2515—26, 2540—54, 2564—92, 2746—57, 2762—64, 2766 (in 2776—83 sind Leicesters unterbrechende Ausrufe gestrichen), 2784, 2842 f., 2853—55, 2871—78, 2894—2903, 2905—23, 2925 f., 2934—39, 2970 f., 2988, 2996—3009, 3015, 3079 f., 3091—3100, 3112—15, 3102 f., 3204—11, 3353—57, 3423 f., 3479, 3503—05, 3509—13, 3517 f., 3793, 3812—14, 3817 f., 3825 f. — Andere Stellen sind sehr knapp zusammengefaßt: 1417—47 in 4 Verse, 1470—95 in 2, 1602—09 in 3, 1908—44 in 10, 2614—32 in 4. — Zu bemerken ist noch, daß Ristelhuber das letzte Kostüm der Maria Stuart so vorschreibt, wie es die Ristori trug. [3]) Ich beziehe in folgende Zusammenstellung auch die in Frankreich erschienenen Ausgaben des deutschen Textes ein, die für die

Die Zeit erlaubte mir nicht, eingehendere Nachforschungen über den Einfluß der Schillerschen „Maria Stuart“ auf andere französische dramatische Erzeugnisse anzustellen. Ich weiß nur, daß der ältere Alexandre Dumas dem V. Akt seiner „Cathérine Howard“ den entsprechenden Aufzug des Schillerschen Trauerspiels zugrunde legt und in seiner „Christine de Suède“ Monaldeschi in dieselben

---

Statistik der Verbreitung und Beliebtheit des Werks nicht weniger wichtig sind als die Übersetzungen. — Das Lesen der Schillerschen „Maria Stuart“ ist neben jenem des Wilhelm Tell, Wallenstein und der Braut von Messina nach dem im „Journal officiel“ 1880 veröffentlichten Erlaß des französischen Unterrichtsministers für die oberen Klassen der Lyceen und Collegien vorgeschrieben. — 1. Von Barantes Übersetzung (Oeuvres dramatiques de Schiller... Paris, Ladvocat 1821, 6 vols. 8°. — Paris, Dufey 1834—35, 6 vols. 8°. — Magazin théatral étranger. Oeuvres dramatiques de Schiller, trad. de M. de Barante. Ed. revue et corrigée . . . Paris, Marchant 1841) sagt Cosack a. a. O. S. 19: «Traduction assez bonne, mais très prosaïque et pas tout à fait exempte d'erreurs. Du reste elle est la plus complète, car on y trouve même: Le Misanthrope, l'Hommage des arts et tous les fragments.» — 2. Der Herausgeber des „Repertoire des Théâtres étrangers“, Brissot-Thivars, umschrieb, ohne ein Wort Deutsch zu verstehen, ziemlich geschickt Barantes Übersetzung unter dem gleichen Titel: Paris 1822, 6 vols. 18°. — 3. Oeuvres dramatiques de Schiller, traduction nouvelle de M. H. Meyer, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. J. A. Havard. Paris, Saintin 1834—35, un gr. vol. 8°. impr. à 2 col. — 4. A. Régniers Übersetzung verzeichnet Goedeke-Koch V, 219. — 5. Ebenso die Marmiers, die in der Allg. Ztg. 1841 II, 1434 f. als Karikatur Schillers getadelt wird; vgl. dagegen die gemäßigte Anerkennung Cosacks, a. a. O. S. 19—22. Eine vorzügliche dichterische Übersetzung der „Maria Stuart“ lieferte der Elsässer Theodor Braun in seiner Gesamtübersetzung Schillers. (Erste Ausgabe. Th. Braun, Marie Stuart de Schiller, traduit en vers, Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1861. 8° Vgl. Trautwein von Belle in Magazin f. d. Lit. des Ausl. 1867. Nr. 32, S. 440 und 1870, Nr. 7, S. 98.) — 6. Fr. Schiller, Marie Stuart, trad. par M. Fix; Paris 1851 («Cette traduction est faite pour l'étude de la langue allemande, car on y trouve toujours deux versions, l'une juxtalinéaire, l'autre correcte.» Cosack): Neuausgabe gl. Tit. „Texte allem. précédé d'une analyse litt. de Mme de Staël et publié avec des notes explicatives“, ebenda 1894, X, 212 S., 1897, XVI, 212 S., 1898, 16°, 267 S. — 7. Fr. Schiller, Maria Stuart, ein Trauerspiel. Paris, Baudry 1840. 12°. — 8. Marie Stuart, trag. en cinq actes. Nouv. éd. accomp. de la solution des principales difficultés que peuvent offrir les mots ou les tournures, et de renvois à la grammaire allem. de MM. Lebas et Régnier et précédé d'une Notice historique ainsi que d'une analyse littéraire par Mme de Staël. Paris, Hingray 1847. 18°. — 9. Marie Stuart, texte allem., Édit. class. précédée d'une notice litt. par H. Grimm, 12°,

Verhältnisse zwischen der Titelheldin und Paula stellt, wie Schiller den Leicester zwischen Maria und Elisabet.[1]) Solche Anlehnungen kann man keinem Dramatiker verübeln; wohl aber verblüfft die Ungeniertheit, mit der Dumas Schillers Drama textlich ausplündert. Man vergleiche Heinrichs VIII. Worte in „Cathérine Howard" mit Schillers Versen 810–823 (I 7):

«La main de Dieu a jeté nos deux nations loin de l'océan sur un même sol, mais inégalement divisé entre elles; pour toute séparation il leur a donné le lit étroit de la Twède . . . aussi, depuis mille ans le sang le plus pur des deux peuples n'a-t-il pas cessé de rougir, tantôt une rive, tantôt l'autre; depuis mille ans l'Angleterre n'a pas eu un seul ennemi, que cet ennemi n'ait eu pour allié l'Écosse; depuis mille ans l'Écosse n'a pas eu une guerre civile que le souffle puissant de l'Angleterre n'attisât l'incendie de ses cités.»[2])

Morel bemerkt richtig, daß Maria Stuart in der neuesten Zeit, in der das Theater einen breiten Eklektizismus ausübt, zu einem „triomphe d'arrière-saison" berufen sei. So fand auch Schillers Trauerspiel häufige Aufnahme. Zwei neuere französische Bearbeitungen beanspruchen noch besondere Berücksichtigung.

1875, Delalain et fils. – 10. Marie Stuart (texte allem.), Nouv. éd. annotée par B. Lévy. 12°. 1877. Delagrave. – 11. Fr. Schiller, Marie Stuart, avec notes et notices par O. Briois; 4. éd. Paris 1892. Delagrave. V, 66 S. (Enthält, wie viele Delagravesche Ausgaben, nur ausgewählte Szenen mit verbindendem Text. – 12. Schiller, Marie Stuart. Éd. class. du texte allem., avec introd. et comment. par E. Henry. Paris, Belin frères 1892 und 1894. 120. XIX, 260 S. – 13. Schiller, Marie Stuart, tragédie. Réduite en 3 actes et arrangée pour pensionnats et congrégations de jeunes filles par P. Lebrun. Bordeaux, Coussan et Constalat 1892. 67 S. – 14. Riquiez, Marie Stuart (d'après Schiller) drame en 5 actes et 7 tableaux en vers. Paris, Cerf. 1893. 16° XVI, 224 S. (Etwaige Änderungen können nicht wesentlich sein, da Schillers Drama sich auch in 7 Bildern abspielt.) – 15. Fr. v. Schiller, Marie Stuart (= Bibl. litt. des écoles et des familles). Paris, Gautier 1894. 36 S. (Prosaübersetzung der wichtigsten Szenen des Dramas.) – 16. Fr. v. Schiller, Marie Stuart, Extr. reliés par des analyses Avec notes et notices par L. Schmitt, 5. éd. (= Class. allem. Les auteurs du progrès). Paris, Delagrave 1894. V, 66 S. – Fr. Schiller, Marie Stuart, Édit. class. par l'Abbé A. Martin. Paris, Poussielque 1896. 18°. XXXIV, 180 S. – 18. Schiller, Marie Stuart, Texte allem., Analyse litt. de Mme de Staël. Nouv. éd. Paris, Hachette 1901. 16°. 216 S. [1]) Das gleiche Motiv benützt er in „Richard Darlington" und „Catilina"; vgl. Parigot, Le Drame d'Alexandre Dumas, Paris 1898, S. 90, 102, 107 (ein ganzes Kapitel über deutsche Einflüsse auf Dumas!). [2]) Vgl. Gottschall, a. a. O. S. 164.

Schillers „Maria Stuart“ ist, ohne daß der Verfasser es gesteht, die Unterlage der 1897 erschienenen Tragédie des Abbé Joubert.[1]) Das recht fromme und überspannte Werk wirft die pomphaftesten Frasen und klassisch steife Situationen mit den wunderbarsten romantischen Abenteuerlichkeiten und platten Banalitäten in urteils- und geschmackloser Naivität durcheinander. Es mutet den unbefangenen Leser wie eine Parodie an. Die Titelheldin stellt der Abbé natürlich als heilige Märtyrerin dar. Immer noch schüchtern gehorsam gegen die pedantische Regel der Ortseinheit läßt er die ganze Handlung im Schloß Fotheringhay und im Schloßhof spielen, was dieselben Unzuträglichkeiten zur Folge hat wie in Lebruns Bearbeitung. — Der I. Akt, Le Passé,[2]) ist vollkommen selbständig gedichtet, aber auch vollkommen undramatisch durch seichte Rührseligkeiten; die Frauen der todgeweihten Schottenkönigin[3]) tauschen bombastisch aufgeschwellte belanglose Erinnerungen des früheren Glanzes klagend aus. Was soll z. B. die von Namen wimmelnde Schilderung des Turniers, bei dem Marias erster Schwiegervater, Heinrich II. von Frankreich, den Tod fand? – Nach den begeisterten Erzählungen der Frauen muß die unglückliche Königin fabelhaft gelehrt gewesen sein; mit ihren Eklogen und Idyllen hätte sie Theokrit und Vergil, mit ihren Satiren Juvenal beschämt!

Que de fois les échos des grottes de Fingal
Redirent de Tibur le langage idéal!

Der Dichter macht nur ein Ausrufungszeichen hinter dies bescheidene

---

[1]) Paris, Librairie Catholique de l'Oeuvre de Saint-Paul. 1897. 8°. 95 S. [2]) Einem äußerlichen modernen Brauche folgend betitelt Joubert jeden Akt einzeln. – Die handlungslose Einleitung ist ein in Dialog aufgelöster undramatischer Prolog nach Euripides' Muster. [3]) Mit einem geschichtlichen Motiv treibt Joubert ein ödes Spiel. Marias Frauen läßt er die vier Marien mit veränderten Familiennamen sein. Die vier Marien, Mädchen aus dem schottischen Hochadel, waren aber Maria Stuarts Gespielinnen in Frankreich und begleiteten sie nach Schottland zurück. In Fotheringhay sind sie unmöglich; in ihrer Einführung merkt man zu deutlich die Absicht auf sentimentale Effekte und wird verstimmt. Allein Joubert begeht noch viel gröbere Verstöße gegen die geschichtliche Wahrscheinlichkeit, trotz der unangebrachten Anhängsel zahlreicher geschichtlicher Fußnoten zu meist bloß ganz geringfügigen Nebensächlichkeiten. Das Stück macht sich durch diesen scheingelehrten apologetischen Apparat nur noch lächerlicher als es an sich schon ist.

„poetische“ Bild. – Lucy Kurl, welche die Rolle der Hanna Kennedy Schillers vertritt, hält den ketzerischen revolutionären Feinden Marias in Schottland eine flammende Kapuzinerpredigt:

Décorez vos erreurs du nom de liberté,
Déchaînez, déchaînez la bête populaire . . . usw.

Während die übrigen Frauen in der katholischen Kapelle, die sich im Schloßhof von Fotheringhay befindet (!!), für Maria beten, kommt Maria aus dem Turm, ihre Klagen mit denen der zurückgebliebenen Lucy Kurl zu mischen. Diese 3. Szene ist die Umsetzung des Schuldbekenntnisses Marias vor Hanna (Sch. I, 4) ins Katholische. Sie weiß sich engelrein. Wie gedanken- und gefühllos hergeleierte Katechismusantworten berühren ihre Versicherungen verzeihender Feindesliebe:

Lucy:
Mais on vous hait, Mary.
Mary Stuart:
Mon cœur leur en sait gré.

Lucy:
Ils vous mettront à mort.
Mary Stuart:
Je leur pardonnerai.

Diese schlaffe Christentugend mag für ein frommes Zelotengemüt rührend sein, für ein Drama ist sie als Unnatürlichkeit nicht zu brauchen. Aber Maria gesteht endlich doch ein Verbrechen ein, das ich in seiner ganzen Schwere nicht vorenthalten kann:

Mary Stuart:
. . . Il en est un (crime) que j'avoue,
Devant lequel, Lucy, toute leur haine échoue:
Crime qui sur ma tête appesantit ces fers
Et pour lequel ces fers eux-mêmes me sont chers;
Crime, le seul bonheur de ma trop courte vie;
Crime, le seul objet de leur constante envie;
Crime, ma passion, ma jouissance; feu
Qui s'unit, dans mon cœur, à l'amour de mon Dieu;
Crime sans repentir, comme sans espérance . . .
Lucy:
Ce crime, quel est-il?
Mary Stuart:
Mon amour pour la France!!!

Die drei Ausrufungszeichen macht hier der „Dichter“ in harmlos unbewußter Selbstironie. Eine für die Entwicklung der Handlung ganz unnütze und darum schwer verletzende Roheit ist die 4. Szene, die der ersten Schillers entspricht. Paulet und sein Neffe Georges (= Mortimer) haben Maria ausgeplündert und packen nun im Hofe

ohne jeden Grund die kostbaren Kleinigkeiten aus, darunter Horaz, Xenophon, Vergil und die Bibel. Georges zeigt sich besonders roh, so daß selbst Paulet ihn darum vermahnt. Als sie wieder fort sind, fällt zu Marias Füßen ein Stein nieder; er ist mit Papier umhüllt, auf dem ein Retter sich ankündigt.

Im II. Akt (L'Attente) sitzt Maria auf ihrer Kerkerpritsche bei einem Krug Wasser und einem Schwarzbrot an Ketten.[1]) Im Schrank findet sie mit Erstaunen das ihr eben Geraubte wieder.

Essayons de calmer cet horrible tourment
Combattons la faiblesse avec quelque aliment.

Wieder findet sie im Brot einen geheimnisvollen Zettel — beim Stundenschlag werde der Retter kommen. Sie sieht auf ihre Taschenuhr (!) – noch eine Minute – Georges kommt, Maria fällt ohnmächtig zu Boden. Lucy Kurl schilt Georges hinaus. Die Frauen beruhigen die vor Schreck irre redende Maria mit erbaulichen Bibelbeispielen. Dann folgt entsprechend umgeändert die Urteilsverkündigung durch Burleigh (= Sch. I, 7). Da Leicesters Rolle ganz gestrichen ist, bereitet Cecil schon hier ganz unmotiviert auf die Königinnenbegegnung vor. Er sagt zu Georges:

Elisabeth cependant va venir:
Il faut bien voir enfin la sœur qui va mourir,
Faire oublier sa mort par des flots de largesses,
Etouffer ses soupirs sous les cris d'allégresses,
Car le peuple pourrait se laisser attendrir.

Diese oberflächliche Verkehrung von Motiven aus Schillers Drama berührt höchst albern. Nach einer frasenhaften Erbauungsszene und einem Gebete der Frauen ertönt der Ruf: Ouvrez! In kindlich lächerlichem Wunderglauben – nicht anders berührt der fromme Theatereffekt – ruft Maria freudig: «C'est mon sauveur!» Entsetzen, Georges ist es. Er fängt die wieder effektvoll in Ohnmacht sinkende Maria in seinen Armen auf. Verdutzt sehen wir den Vorhang fallen. – Der 3. Akt (Le Sauveur) spielt im Park, beginnt mit der großen Mortimerszene (Sch. I, 6) und setzt sich, ohne Lucy Kurl-Kennedy, mit der Gartenszene Marias (Sch. III, 1) fort. Die Schönheit dieses Auftritts zerstört Joubert gründlich durch Banalitäten und verzerrte

---

[1]) Hélas, si vous saviez combien ces fers sont durs,
Lourdes ces chaînes, noir ce pain, épais ces murs!
klagt Maria (S. 29).

›mbastische Bilder.[1]) Man hört das Lärmen der Menge, die der ıhenden Elisabet zujubelt. Maria führt ruhig mit ihren Frauen n dramatisch höchst unnützes und lebloses Gespräch über die 'erbungen um Elisabet (= Sch. II, 1, 2), ihre ketzerische Ruch- ›sigkeit und die künftige Tronfolge. Dann kommen die Befreier, ieorges und französische Jünglinge aus den höchsten Adels- ımilien. – Das düstere Schloß, dem Maria eben entflohen ist, at auch einen prunkvoll dekorierten Saal, in dessen Lichterglanz :lisabet in prächtiger Toilette einen Mosaikmonolog hält, dessen Jnterlage der große Monolog der Schillerschen Elisabet (IV, 10) ist, lurchsetzt mit Nachträgen aus dem Anfang der Begegnungsszene nit Maria (V. 2229–31) und einer Erzählung der Szene I, 8, des ľehlgeschlagenen Versuchs, Paulet zum Meuchelmord zu bewegen. Elisabets „Confidente“ – ein überflüssig altmodisches theatralisches Möbel – Lady Milfort meldet weinend Marias Flucht. Cecil drängt wie bei Schiller die wütende Elisabet; der Rat wird zusammenberufen und beschließt:[2]) Que la loi s'accomplisse! Cecil: Quand? Tous: A l'aube. Cecil: Comment? Tous: Par la main du bourreau. Wozu die ganze, in ihrem abc-schützenmäßigen Schluß lächerliche Szene, nachdem Cecil schon II, 5 das Schafott aufzurichten befohlen hat!? – Elisabet soll das Urteil siegeln, da erscheint feierlich, in einen Mantel gehüllt ein Greis, hält eine dringende Warnungsrede (wie Shrewsbury Sch. II, 3; IV, 9) und „geht majestätisch unter eisigem Schweigen hinaus“. „Tremblez, je suis le droit, je suis la connaissance,“ hat er den vor Erstaunen ebenso wie wir sprachlosen Räten zugerufen und wir haben den Eindruck, als ob der geheimnisvolle Unbekannte, dem das Personenverzeichnis den sonderbaren Namen Comte de Northumberland beilegt, ein aus vermorschtem Klosterschulgerümpel entstiegenes allegorisch-symbolisches Theatergespenst sei, das etwas modern zugestutzt ein lächerlich groteskes Spiel treibt. Um die komische Tragödie fortsetzen zu können, hat man Maria wieder eingefangen und führt sie in Ketten[3]) vor Elisabet. Die Königinnenbegegnung wird zu einem scheinheilig leeren Wortgefecht von Betschwestern

[1]) Ein Beispiel aufs Geratewohl:
Voltigez sur ma tête, agiles hirondelles,
Pour franchir ces grands murs, oh! si j'avais vos ailes! . . .

[2]) Entspricht Sch. II, 3. [3]) Vgl. S. 69, V. 13.

verunstaltet. Wenn Maria die Szene schließt: Je sors, Madame; on croirait que j'implore, so sagt sie das nicht aus erhabenem Stolz, sondern in der dramatisch unmöglichen, unerträglich schlaffen Ergebung einer nach dem eignen Blute dürstenden Märtyrerin. Der asketische Geist des starren Katholizismus ist am Ende des 19. Jahrhunderts unverändert, schafft in verschrobener, fast ertöteter Fantasie genau dieselben Verzerrungen des Menschentums und überspannten Wahngebilde von Tugendspiegeln, wie einst die zelotischen Gegenreformatoren.

Joubert nimmt seiner Elisabet ihre Selbstverantwortlichkeit durch den Gedanken, daß die Sünden der Vorfahren sich in den späteren Geschlechtern fortsetzen und rächen,[1] ein Gedanke, den er natürlich im antiken Schicksalssinne und im spirituellen Sinn des Bibelspruchs auffaßt, ein Gedanke, den auch die Ordensschuldramen über den Maria Stuart-Stoff anbrachten und nur die Ordensschuldramen. Aus Schicksalszwang also unterzeichnete Elisabet das Urteil. Diese Handlung ist nach dem Vorhergehenden ebenso überflüssig wie für unser Empfinden fade motiviert.

Der Schlußakt (La Dernière Heure) spielt nachts im Kerker Marias, die auf ihrer Pritsche[2] inbrünstig betet. Sie kleidet sich in königliche Gewänder und gerät in erstauntes Entzücken über die Harmonien und den Glanz, die – allerdings höchst seltsam wunderbar – ihren Kerker erfüllen. Georges erscheint heimlich; er ist den Häschern entkommen, um noch – Melvils Rolle zu spielen. Er ist ein verkappter Priester und trägt seine Gewandung unter dem weiten Mantel. Maria hat keine Schuld zu gestehen und ruft ihre Frauen, um Zeugen ihres Abendmahls zu haben. Georges hängt ihr die Hostie in einer Kapsel um den Hals, wie es einst in den Zeiten der Christenverfolgungen bei Märtyrern der Brauch war. Geräusch verscheucht Georges. Maria kommuniziert sich selbst und spricht ein langes Gebet.[2] Der wiederkehrende Georges nimmt weinend von ihr Abschied. – Hier trägt also ein katholischer Geistlicher selbst kein Bedenken, das Sakrament auf die Bühne zu bringen und die heilige Handlung sogar unnötig breit auszuspinnen. Wie steht es nun mit dem Urteil über die sowohl von strengen Katholiken wie schon vor der ersten Weimarer Aufführung von Karl August verurteilte Melvilszene Schillers?

---

[1]) S. 76. [2]) „assise sur son grabat“.

Maria verteilt ihr Erbe an die Frauen, ihren Vergil, Thucydides, Horaz und Xenophon – eine recht albern steife Nachahmung der ergreifenden Szene Schillers. Paulet und Wachen holen Maria ab. Die Schilderung ihres Todes geschieht genau ebenso durch die zurückbleibenden Frauen wie in Schillers Drama durch Leicester. Lucy Kurl, die wie Hanna Kennedy Maria zum Tod geleitet hat, kehrt mit dem blutgetränkten „mouchoir brodé“ zurück; die Frauen preisen die Märtyrerin, die nun die himmlische Seligkeit errungen habe, glücklich. Die Szene ist technisch eine Anlehnung an den steifen klassischen Botenbericht und der typisch-charakteristische Schluß katholischer Dramatik, den das Stück Jouberts mit allen katholischen Tendenzdramen des 17. und 18. Jahrhunderts über den Maria Stuart-Stoff teilt. Die tragische Wirkung wird durch die religiöse Erhebung zerstört.

Auf dem Boden konfessioneller Beschränktheit, Unduldsamkeit und dogmatischer Ethik gedeiht keine echte, keine menschlich wahre Kunst, sondern verflüchtigt sich in fratzenhafte Wahngebilde. Aufs tiefste verletzend ist die – nicht anders als rachsüchtig grausame – Unduldsamkeit, die als besondere Tugend Marias immer und immer wieder betont wird. Ihr einziger Wunsch ist durch das Opfer ihres Blutes

Être de mon pays désormais le réfuge
Et noyer la Réforme en un nouveau déluge.

Handlung und Charaktere des Schillerschen Trauerspiels sind in dem nicht gerade ehrlichen,[1]) tendenziös katholischen und chauvinistischen Machwerk Jouberts ungeheuerlich und lächerlich verzerrt. Das verdiente wohl, um Schillers willen, niedriger gehängt zu werden.

Auch auf der französischen Opernbühne finden wir Schillers „Maria Stuart“ wieder. Freilich behandeln unter den zahlreichen Opern über den Maria Stuart-Stoff weitaus die meisten Episoden aus der Jugend der Schottenkönigin, ihre glückliche Zeit in Frankreich, das Schicksal Rizzios und Darnleys, aus begreiflichen Gründen: Diese glänzenden und bewegten Geschehnisse bieten reiche Gelegenheit zur Entfaltung des opernhaften Schaugepränges, zu starken und leicht zu erzielenden musikalischen Effekten, heftigen Akzenten der Leidenschaft und zugleich sanftem Lyrismus, einer bequemen und

[1]) Warum gesteht Joubert seine Anlehnung an Schiller nicht?

wirkungsvollen dramatischen und musikalischen Belebung der Situationen. In der Katastrophe der Maria Stuart dagegen entzieht sich schon die weite, notwendig geschichtlich realistische Motivierung, das ganze verstandesmäßige Gegenspiel der Umsetzung ins rein Lyrische; ist die Katastrophe zwar tiefer im Stimmungsgehalt, so ist sie anderseits weniger reichhaltig, fast einheitlich in der Stimmung. Je größer die Schwierigkeiten, desto kleiner sind die Zahlen der Leistungen; daher die Seltenheit der Opern über die Katastrophe[1]) der Maria Stuart.

Der Franzose Theodor Anne lieferte in seinem nicht üblen Textbuch dem Komponisten L. Niedermayer (Paris 1844) alle lyrisch-dramatischen Vorzüge des gesamten Stoffes. Der V. Akt lehnt sich bis auf ein aus der vorhergehenden Handlung fließendes Motiv am Schlusse eng an Schillers Trauerspiel oder vielmehr an Lebruns Bearbeitung selbst im Wortlaut an. Elisabet will trotz Burleighs mahnendem Einspruch Maria die von Melvil erbetene Unterredung gewähren. Das Folgende ist ein Auszug aus der Gartenszene und Königinnenbegegnung (Sch. III, 1 – 4), Marias Abschied und Todesgang (= V, 5 – 8). Die Abendmahlsszene folgt Lebruns Fassung: «Le ciel aux cheveux blancs donne un saint privilège.» Der greise Melvil, den Maria um sein Gebet bittet, segnet sie.

Recht geschickt hat Julien Goujon es verstanden, Schillers Trauerspiel ohne schwere Verstümmelungen mit Beibehaltung des Handlungsganges und der wesentlichen dramatischen Motive für die Komposition Rodolpe Lavello's[2]) herzurichten.

Ein Motiv aus der Gartenszene benutzt Goujon zu einer stimmungsvollen Einleitungsszene. „Dort legt ein Schiffer den Nachen an!“ ruft bei Schiller Maria freudig aus (V. 2107—14). Am Beginn von Lavellos Oper hört Maria von ihrem Kerker aus in der Ferne einen sanften und melodischen Gesang von Fischern,

[1]) Der Text zu Donizettis Oper „Maria Stuarda“ (1834) behandelt das Ende Maria Stuarts. Ob das Libretto Schillers Drama folgt, entzieht sich meiner Kenntnis. Dasselbe gilt von den Opern Mercadantes (1821) und Palumbos (1874). Vgl. Alb. Schaefer, Historisches u. systematisches Verzeichnis sämtl. Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners, Leipzig 1886, S. 39 ff. und Riemanns Opernhandbuch.
[2]) J. Goujon, Marie Stuart. Drame lyrique en 5 actes (version de Schiller) Musique de R. Lavello. Paris, Gregh. 50 S. 8°. Aufgeführt auf dem Théâtre-Des-Arts zu Rouen, Saison 1895/96.

ler sie erst schwermütig, dann hoffnungsfreudig stimmt, so daß sie selbst ihre treue Kennedy tröstet, welche Elisabet verwünscht. Die lyrischer Elemente bare Beraubungsszene (I, 1) muß fallen. Paulet meldet der Königin Burleigh und die Urteilsverkündigung an. Maria, die liebevoll um ihre Diener besorgt ist (Sch. V. 203–7), erwartet das Urteil mit Ergebung, eine Änderung von Schillers Szene I, 2, die offensichtlich mit berechtigter Rücksicht auf den typisch einfachen lyrisch-musikalischen Ausdruck vorgenommen ist. Mortimer läßt roh den Fischern den Gesang, der vielleicht ein verabredetes Zeichen sei, verbieten; seine Unhöflichkeit bei Schiller wird gesteigert, deutlicher und faßbarer gestaltet.[1]) Paulet rechtfertigt seinen Neffen vor Marias Unwillen (= Sch. I, 3). Burleigh kommt mit dem ganzen Rate und Wachen, feierlich das Urteil zu verkünden, gegen das Maria leidenschaftlich protestiert. Aus der langen inhaltreichen Szene Scillers (I, 7) hat der Librettist die leidenschaftlichen Höhepunkte herausgeschält.[2]) Ein Ensemblegesang, der die Stimmungen der beiden Parteien ruhig und erhebend ausklingen läßt, schließt die opernhafte Gruppenbildszene. Die treue Anna beklagt ihre unglückliche Herrin, ein zwanglos sich ergebender lyrischer Einschub in der Stimmung des V. Akts. Dann folgt, natürlich verkürzt, die große Mortimerszene,[3]) in der nur die Einbeziehung Leicesters zu unvermittelt und darum ungeschickt erfolgt, wenigstens nach dem Eindruck beim Lesen. Mortimers Gefühle danach sind in einer Bühnenanweisung breiter dargestellt: «Un combat se livre en lui. Mais il se rappelle sa conversion à Rome et sa mission. – Il prend le portrait.» Die Musik hat reichlich Gelegenheit, dies lebhafte stumme Spiel auszudrücken.

Der II. Akt beginnt mit einem Chor, der sich auf Schillers Vers 1107 stützt:

. . . Hättet ihr den Jubel
Des Volk's geseh'n, als diese Zeitung sich verbreitet!

---

[1]) Wohl in Anlehnung an die Verse der Kennedy (2115–18) aus der Gartenszene: Verlorne Wünsche! seht ihr nicht, daß uns
Von ferne dort die Spähertritte folgen?
Ein finster grausames Verbot scheucht jedes
Mitleidige Geschöpf aus unserm Wege.

[2]) Vers 684–706, 716–21, 735–60, 789–803, 841 f., 931–34, 929 f., 866–70, 716–30, 961–66. [3]) Goujon hält sich an Schillers Verse 384–406, 661–66, 425–67, 633–37, 667–70.

Elisabet erscheint mit Aubespine; in wirkungsvoller Deutlichkeit wendet sich Leicester schon hier von seiner ehrgeizigen Liebe zu Elisabet ab.[1]) Darauf folgt ein Ballett, nach welchem sich Elisabet und Aubespine Komplimente sagen.[2]) Die weiteren mehr politischen Verhandlungen in Schillers Szene II, 2 sind für die Oper unbrauchbar.

Der folgende Auftritt entspricht Schillers Szene zwischen Mortimer und Leicester (II, 8). Der Grundzug in Leicesters Charakter, sein kühl berechnender Ehrgeiz, ist eine lyrisch-musikalisch unbrauchbare Leidenschaft; der Librettist mußte den Charakter also ins Sentimentale hinüberspielen. Er läßt demnach den moralischen Schwächling sich nicht so selbstsüchtig ängstlich und vorsichtig zurückhaltend geben wie Schiller. Der Leicester der Oper zeigt neben ängstlicher Scheu mehr bekümmerte Rührung um Maria, der er als Liebeszeichen einen Ring schicken will. Das sichtbare Zeichen statt der „Schwüre ew'ger Liebe" verdeutlicht die Handlung der Oper. Mortimer geht entrüstet. Leicester beklagt die Zerstörung seiner Hoffnung auf Elisabets Liebe und Tron[3]) und kehrt reuig zu seiner ersten Liebe zurück, mit dem Entschluß, Maria Freiheit, Krone und Liebe wiederzugeben. In dieser träumerischen Stimmung überrascht ihn (= Sch. II, 9) Elisabet; die galante Schmeichelszene ist den in Opern stereotypen überschwänglichen Liebesduetten angenähert, erfüllt aber schließlich denselben dramatischen Zweck wie bei Schiller, daß Leicester die Eitelkeit Elisabets benutzt, sie zur Begegnung mit Maria zu bewegen. Diesen Entschluß gibt Elisabet in der Ensembleschlußszene[4]) des Akts Burleigh und dem Hofe kund.

Die ersten beiden Szenen des III. Aktes entsprechen inhaltlich völlig Schiller III, 1–3. Um die Wahrscheinlichkeit nicht zu sehr zu zerstören und Platz zu schaffen für das unvermeidliche Ballett, das vor Elisabet[5]) und ihrer sich im Freien lagernden Jagdgesellschaft getanzt werden soll, läßt Goujon Marias Worte: „Komm Hanna, Führe mich ins Haus, daß ich mich fasse, mich Erhole –" zur Tat werden. Die geschickt verarbeitete Zankszene endet Goujon recht drastisch. Burleigh raunt Elisabet zu: „L'arrêt est prêt . . ."

---

[1]) Sch. II, 8, 1794–1803. [2]) Vgl. Sch. II, 2, 1116–34. – An derselben Stelle der Handlung Ristelhubers Intermède, aber ohne die Gesandtenszene. [3]) Nachträge aus Sch. II, 8, 1776–94. 1805–22. [4]) Etwas angelehnt an Sch. II, 3. [5]) Elisabet singt nach den ersten Versen von Sch. III, 4 eine naturfreudige Arie – ein Gegenstück zu Marias Freude (II, 1).

Elisabet erwidert, an Maria vorübergehend: „Qu'on me l'apporte!“ Dadurch erspart sich Goujon den ganzen, inhaltlich allzusehr konkreten Schluß des IV. Akts (Sz. 7–12). Die geschichtliche Tragik ist zwar damit aufgehoben, aber dem Librettisten muß man zugeben, daß er sie fallen lassen mußte, denn Politik läßt sich nicht musikalisch ausdrücken. Der Schluß des III. Akts folgt in zusammenfassender Verkürzung ganz Schiller; nur die leicht zu missende 7. Szene fehlt und Mortimer geht, wohl aus prüder Rücksicht auf die bienséance eines gebildeten französischen Parterres, wohlerzogen nicht über Bewunderung Marias hinaus.

Im IV. Akt streicht Goujon mit gutem Grund die einleitenden politischen und die 3. Szene, in der Burleigh Leicester in scharfer Ironie zu verstehen gibt, daß er ihn durchschaue. Der Librettist behält nur Schillers 4. bis 6. Szene bei, Leicesters Monolog, seinen erregten Auftritt mit Mortimer, der sich den Tod gibt, und die zur Entfaltung der lebhaften Affekte gekränkter Liebe und Eitelkeit geeignete Szene Elisabets mit Burleigh und Leicester, der selbst Burleighs Mißtrauen gewandt zerstreut und die Königin zur Unterzeichnung des Urteils veranlaßt.

Der letzte Akt folgt im Wortlaut Schiller am getreuesten. Die Szenen der Margarethe Kurl, Burgoyns und der beiden Kammerfrauen (V, 2–4) sind ohne Schaden gestrichen. Die Abschieds- und Abendmahlsszene, Marias Bitten an Burleigh, ihre letzten Worte an Leicester sind verkürzt, aber alles Wesentliche ist beibehalten. Die Oper schließt mit einem peinlich grellen Effekt. Vor Leicester öffnet sich der Zwischenvorhang vor der Hinterbühne, man sieht Maria auf dem Schafott, der Henker hebt das Beil – Leicester bricht mit einem nervösen Lachen zusammen.

Über Lavellos Musik weiß ich nichts zu berichten. Jedenfalls aber liegt Goujons Text dem Komponisten bequem und günstig.

Cotta schrieb am 5. Mai 1801 an Schiller: „Ich bin nun lebhaft überzeugt, daß „Maria Stuart“ auch in England großes Glück machen muß, und wenn dies nicht ist, so fehlt es bloß an der Übersetzung.“ Diese schuf der Engländer Josef Charles Mellish, der längere Zeit in Türingen lebte und mit den Gelehrten- und Schriftstellerkreisen Jenas und Weimars, namentlich mit Schiller und Goethe in freundschaftlichen Beziehungen stand, noch während der Arbeit des Dichters

an seinem Drama aus Schillers Handschrift[1]) und unter seinen Augen. Sie wurde dem Coventgarden-Theater und Sheridan für das Drurylane-Theater angeboten; von beiden Theatern kam nicht einmal eine Antwort. Cottas Kommissionär in London klagte lebhaft über die Schwierigkeiten, Mellishs Übersetzung in den englischen Buchhandel zu bringen; sie sei zu schlecht und man hätte ihm mehrfach entgegengehalten, sie sei voll Germanismen, an manchen Stellen ungrammatisch, an andern fehle der Zusammenhang, mitunter gebe es Widersprüche, unzählige Stellen seien bloße Prosa; kurz, so wie sie sei, würde sie keinen Beifall beim Publiko erhalten, das Vorurteile gegen die deutschen Stücke eingesogen hätte.[2]) Die Einmischung unberufener Dritter, niedriger Konkurrenzneid der englischen Buchhändler hatten für Schiller und Cotta die unannehmlichsten Widrigkeiten zur Folge, so daß Schiller unwillig schrieb: „Diese leidige Geschichte hat mich so verdrießlich gemacht, daß ich lieber den ganzen Verlust (der Druckkosten für die Übersetzung) tragen, als mich noch einmal darüber explizieren möchte.“ – Endlich erschien die Übersetzung 1801 im Cottaschen Verlag und in Kommission von Escher und Geisweiler in London.[3]) Sie blieb ganz unbeachtet; man tat wohl auch nichts für ihre Verbreitung. Cotta schrieb (29. XII. 1801) an Schiller: „Von der Mary Stuart ist von Irland aus eine Übersetzung angezeigt,[4]) worüber ich nächstens

---

[1]) Daß darum Mellishs Übersetzung für Herstellung des kritischen Textes der „Maria Stuart“ Schillers unumgänglich ist, brauche ich kaum zu erwähnen. [2]) Ähnlich ungünstig lautet das Urteil der – wenigstens auf deutschen Bibliotheken so seltenen wie – wertvollen „Biographia dramatica, or, a campanion to the playhouse . . . Originally compiled to the year 1764, by D. E. Baker, continued thence to 1782, by Isaac Reed, F. A. S. and brought down to the End of November 1811, with very considerable additions . . . by Stephen Jones. London 1812. III, 25, Nr. 167: This piece is certainly one of the worst that the pen of Schiller has produced. The story is a violation of historical truth; the character of the heroine is degraded; and the whole is forced and unnatural. There are, however, some few sentiments which are beautiful and dignified. The translation is harsh and unpoetical. It was never acted.“ [3]) Unter dem Titel: Mary Stuart, a Tragedy. By Frederik Schiller. Translated into English by J. C. M. Esq. London: Printed by G. Auld. Greville-Street, Holborn: for Cotta, Tübingen; Sold by Escher, Gerard-Street, Soho; and Geisweiler, Parliament-Street. 1801. XVI, 224 S., gr. 8°. [4]) Von dieser irischen Übersetzung ist nichts näheres bekannt. – Vgl. Wilhelm Vollmer, Briefwechsel zwischen Schiller

Auskunft erhalten werde; Herrn von Melischs Übersetzung findet gar keinen Absatz.“

Nachdem die mächtig aufblühende deutsche Literatur gegen Ende des 18. Jahrhunderts in England Anerkennung und günstige Aufnahme gefunden hatte,[1]) erhob sich am Anfang des 19. Jahrhunderts aus dem britischen, durch politische Erfolge gesteigerten Nationalgeist heraus eine Reaktion. Eine Partei des starren selbstbewußten Anglikanismus verlästerte die deutsche Literatur als Ausfluß einer gottesleugnerischen Philosophie und bezichtigte die deutschen Schauspiele der Immoralität und Sittenlosigkeit.[2]) An der Prüderie und dem Jingotum dieser Partei mag auch die nirgends erwähnte, bisher ganz vergessene Übersetzung der Schillerschen „Maria Stuart“ von Reynolds gescheitert sein. Unter den Korrespondenznachrichten des „Morgenblattes für gebildete Stände“ (1820) fand ich folgende Notiz:

„Durch einen sonderbaren Zufall ist Schillers „Maria Stuart“ beinahe zu gleicher Zeit in London auf die Bühne gebracht und sehr kalt aufgenommen worden. Die englischen Zeitschriften[3]) gestehen, daß das deutsche Original von Reynolds gar nicht schlecht übersetzt war, aber er hatte zu getreu übersetzt. Die Londoner fanden das Trauerspiel über alle Maßen lang, die Empfindungen und Gedanken allzu unbestimmt ausgedrückt. Die Kritiker tadelten auch noch, daß das Interesse, anstatt ganz auf der unglücklichen Gefangenen zu ruhen, zwischen ihr und ihrer Feindin Elisabet geteilt sey. Auch glaube ich schwerlich, daß die katholische Maria, im Gegensatz mit der großen englischen Königin, je in London einen populären Beyfall einernten wird.“

---

und Cotta, Stuttgart 1876, S. 348 f., 370, 373, 377, 391, 394, 396 f., 398 f., 401, 404 f., 412 f., 414, 416, 417–19, 422, 423, 425, 430, 433, 436, 439, 440, 443. [1]) Auf die beispiellosen Erfolge der von Sheridan u. a. übersetzten Werke Kotzebues in England hatte Schiller seine sanguinischen Hoffnungen für „Maria Stuart“ gegründet. [2]) Vgl. Rea S. 163 f. und Conrad, Carlyle und Schiller (Vierteljahrsschr. f. Lit.-Gesch., II, 198 f.). – In den Jahren der heiligen Allianz war es auf dem Festlande nicht anders. [3]) In den wenigen englischen Zeitschriften, die mir zugänglich waren, fand ich nichts vermerkt (Monthly Review, Edingburgh Rev., Quarterly Rev.). – Die Übersetzung findet sich in keiner Bibliographie verzeichnet; möglicherweise blieb sie Handschrift. Der Verfasser ist höchstwahrscheinlich der Dramatiker Frederic Reynolds (1764–1841), dessen Selbstbiographie (The Life and Times of Frederic Reynolds, written by himself, 1827, 2d ed.) Aufschluß über die Frage geben dürfte. Leider war mir das Werk unerreichbar. – Vgl. Dict. of Nat. Biogr., XLVIII, 417.

Das ist der Hauptgrund, der Stein des Anstoßes, an dem die günstige Aufnahme der Schillerschen „Maria Stuart“ in England stets scheitert.

Selbst der vortreffliche Biograph, Verehrer und Vorkämpfer Schillers in England, Carlyle, findet im Vergleich zur „Jungfrau von Orleans“ die „Maria Stuart“ schwach und wirkungslos. Auch sein Urteil wird bestimmt durch nationale Voreingenommenheit; die „good Queen Bess“ scheint ihm neben Maria Stuart zu arg zurückgesetzt; anderseits macht sich in seinem Urteil, wie immer in der ästhetischen Kritik der Engländer, eine individuell-moralische Stimmung geltend: „Die Leute, welche von der Moral oder dem Interesse (dieses Gegenstandes) tief gerührt zu werden vermögen, sind vielmehr eine besondere Klasse von Menschen, als die Menschen im allgemeinen.[1])

Bei aller Ehrfurcht vor der geistigen Größe Deutschlands urteilt auch Bulwer ungünstig über Schillers „Maria Stuart“.[2])

„.... the poorest of the dramas conceived in his riper years. To an Englishmen nothing can be less satisfactory than this character of our great Elizabeth, and history is violated for insufficient causes, and from an indistinct and imperfect ideal... The Mary and the Elizabeth of Schiller have much of the shallowness and tinsel of French heroines. The public for once judged accurately in admiring the scattered beauties of the piece, and condemning it a as whole. – Wohlmeinend, aber immerhin sonderbar schließt Bulwer: 'But sickness of body may perhaps have conduced to the faults of this play. After Schiller's death, this note, in his handwriting was found: The year 1800 I was very ill. Amidst pain was Mary Stuart completed.“

Am 9. Oktober 1880 wurde auf dem Court-Theater in London eine Umarbeitung der Schillerschen „Maria Stuart“ gespielt, mit ähnlichen Veränderungen, wie sie Lebrun und Ristelhuber vorgenommen haben. Der Bearbeiter ist der Reisende, Schauspieler, Maler und Schriftsteller Lewis Strange Wingfield,[3]) der durch Auf-

---

[1]) The Life of Friedrich Schiller, London Magasine 1823 October, 1824 Jan., July – September. – In Buchform 1825, 1845 und V. Band der Library Edition; S. 181. [2]) Wohl in der seine Übersetzung (1844) der lyrischen Gedichte ('Poems and Ballads') Schillers einleitenden biographischen Skizze; vgl. Sachs a. a. O. Herrigs Archiv XXX, 109. [3]) 1842–1891; vgl. Dict. of Nat. Biogr., LXII, 186 f.

nahme des Stücks eine Rolle für die mir unbekannt gebliebene Schauspielerin Madame Modjeska[1]) schaffen wollte. Der Schlußakt soll nach historischen Quellen umgearbeitet sein. Das Athenaeum[2]) äußert sich über die Änderungen an Schillers Drama:

„Im letzten Akt laufen die Änderungen auf eine Rekonstruktion hinaus. Jene Schlußszenen, die trotz Schillers Bemühen den Beginn von Elisabets Reue zu zeigen, das Drama überbürden und dem Ganzen den Charakter einer Anti-Klimax verleihen, sind weggelassen, und der Akt endet mit dem Tode Marias, der von Leicester geschildert wird. Zum Beginne des Akts erscheint Maria unter den durch den Anblick des Scharfrichters und des Schafotts geängstigten Frauen und verteilt unter sie ihre Abschiedsgaben. Melvil vertraut sie ihre letzten Wünsche an, und dann empfängt sie die Abgesandten Elisabets, die ihr das Todesurteil bringen. Der Anblick Leicesters stört die Gemütsruhe, die sie zur Schau trägt und sie gewährt ihm die gewünschte Verzeihung. Sodann dem erhobenen Kreuz in den Händen Melvils folgend, schreitet sie aus dem Gemach in den anstoßenden Hofraum, wo das Schafott errichtet ist. Auf dem Wege dahin rezitiert sie die lateinischen Psalmen für die Sterbenden, und ihre Stimme wird durch den offenen Torweg vernommen, bis die starke Gemütsbewegung Leicesters andeutet, daß alles vorüber ist.“

Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß Schillers „Maria Stuart“ für den III. Akt der Tragödie „Mary Queen of Scots“ von M. Quinn ausgeplündert wurde. Das Machwerk, das in drei Bildern (auf 47 Oktavseiten) das ganze Leben der Schottenkönigin dramatisch schildern will, ist ein rechtes klägliches Muster der liederlichen Stückefabrikation, wie sie zumeist für die sensationsbedürftigen Theater in England betrieben wird. Selbständig ist Quinn im III. Akt nirgends. Wo er nicht geradezu übersetzt, sondern nur kurz zusammenfaßt, ist er höchst platt und niedrig im Ausdruck.[3]) Mit verblüffender Eile wird über Marias Schicksal abgehandelt. Die große Ratsszene Schillers, Shrewsburys Mahnungen (II, 3) füllen die

[1]) Neuerdings erschien: Schiller, J. Chr. Fr. v., Mary Stuart: a tragedy in 5 acts; from the German; ed. by permission from the Prompt book of Mme Helena Modjeska by M. A. Boston 1904, Walter A. Baker & Co., c. 72, S. D. 15c. [2]) Nach dem Berichte der Allg. Ztg. (1880, 22. Okt., Beil. 296, S. 4350) vom 19. Oktober aus London. Der Jahrgang 1880 des „Athenaeum“ selbst war mir leider nicht zugänglich, ebensowenig Wingfields Werk. [3]) Ein Beispiel: Burleigh teilt Maria mit, sie sei verurteilt, „for divers treasons, plots etc.; against the life of our Queen and the propagation of the Established Religion.“ Von solchen et caetera wimmelt es. – Das Stück erschien: London, Washbourne 1884. 8°.

erste Hälfte des Aktes, daran schließt sich gleich der Monolog der Elisabet (Sch. IV, 10). Die Entscheidung wird herbeigeführt durch das Hauptmotiv des Schlußdramas der großartigen Trilogie Swinburnes: Elisabet erhält einen sie schwer verletzenden Brief Marias. Die 2. Szene lehnt sich an Schillers V. Akt an, nur fehlen die Szenen Melvils und Leicesters. Der Vorhang fällt erst im Augenblick der Hinrichtung Marias.

In der neuesten Zeit scheint Schillers „Maria Stuart“ eine größere Verbreitung in England und Amerika zu finden. In England weilende Deutsche und Gelehrte, wie Karl Breul und Buchheim, vermitteln durch treffliche Ausgaben des deutschen Stückes ein gerechtes unparteiisches Urteil und eine freundlichere Aufnahme des Dramas in England.[1])

[1]) In Ergänzung der in Goedekes Grundriß, V, 219 von Max Koch verzeichneten Proben aus der Übersetzungsliteratur stelle ich die mir bekannten englischen und amerikanischen Ausgaben vollständig zusammen: 1. Render, Rev. William D. D. (a native of Germany, and Teacher of Languages in London): The Robbers, Don Carlos, and Mary Stuart, from Schiller. 8°. 1901. (Vgl. Watt, Biblioteca Britannica. – Allibone, Critical Dict. of Engl. Lit., II, 1771. – Dict. of Nat. Biogr., XLVIII, 12. — 2. Selections from Schillers Dramas, by Miss Swanwick, 8°. 7. Chapman 1843. — 3. Band III der bei H. Bohn 1846–49 erschienenen Gesamtübersetzung „Schiller's Works, Translated“, post 8°. — 4. Mary Stuart: a tragedy from the German of Schiller. Lond. 1838. Gibbons, by Mrs. Anne 1813 (nach W. Cushing, Anonyms: a Dict. of Revealed Authorship, Cambr. 1889 ist Verfasserin Mrs. Anne Trelawny). — 5. Mary Stuart, by Schiller, in German, with Notes by Bernays. 12°. Parker & Son 1885, und 1865 (Holt, new. ed.). — 6. Maria Stuart, with Engl. notes by E. C. F. Krauss, 1866, new. ed., 12°. 1876 Holt. — 7. Maria Stuart, with introduction and Notes by V. Kastner. 12°. Whittaker 1877. — 8. Maria Stuart, Notes by Meissner. 12°. Bickers 1876. — 9. Mary Stuart & The Maid of Orleans, transl. by Mellish & C., p. 8°, Bell & S. 1883. – Fr. Schiller; Translated by various hands. Vol. III. containing Translations of the „Maid of Orleans“ by Anne Swanwick and „Mary Stuart“ by Mellish. Lond. Bell 1892. – Mary Stuart, transl. by Mellish, with memoir, 1894 (Bell's mod. translations) Macmillan. — 10. Schiller, Maria Stuart, with Notes, by J. L. Bevir, fcp. 8°. London, Rivingtons 1882. — 11. – – by Moritz Förster, cr. 8°. London, Williams & N. — 12. – – Introduction and Notes, by C. Sheldon, 18°. Macmillan 1883. — 13. A. Rhoades, F. v. Schiller, Maria Stuart, Boston, Heath & Co. XXIV, 232 S. 1894. — 14. F. v. Schiller, Mary Stuart (= Mod. Translations). London, Bell 1894. — 15. K. Breul, F. Schiller, Maria Stuart; ed. with introd. english notes, genealog. tables etc.

In den Literaturen der übrigen europäischen Völker, die nicht in so engen geistigen Beziehungen zu Deutschland stehen wie Frankreich, Italien und England, fand wie überhaupt die deutsche

(= Pitt Press Series). Cambridge, Univ. Press. 1893. 12°. XXXII, 272 S. rec. Athenaeum 2, 64. Jahresber. f. n. deutsche Lit.-Gesch. 1893. IV, 1d:38. Mod. Langu. Notes VII, 494 f. und X, 246/48: Breul's text continues to be the most complete English edition, with quite a full bibliographical apparatus). — 16. Maria Stuart, ed. with introd. and notes, by E. Joynes. 1894. (Whitneys Germ. texts). Mit Nr. 13 u. 15 rezensiert in Mod. Lang. Notes, X, 246/48: „For many reasons, Schillers Mary Stuart may be regarded as the most useful of his dramas for introducing our students to a reading of the classics. Its limited scope and rapid developement, its nearness in subject to American students, its essential nobility and loftiness of sentiment, its freedom from strained romanticism, give it advantages over any other of his works for this purpose. It is perhaps an indication of subserviency to English influences in literature that the play has been somewhat neglected in this country, for the delineation of Elizabeth has always been unacceptable to the English national feeling." — 17. Mary Stuart, With an historical and critical introduction, a complete commentary. Vol. XIII. of the German classics edited with English Notes. Oxford 1895. Clarendon Press. (die gründlichste und in den Anmerkungen geschickteste englische Ausgabe, die am meisten geeignet ist, die Engländer auf einen richtigen Standpunkt zur Beurteilung der Dichtung und der Absichten Schillers zu leiten). – Vgl. M. Koch, Berichte des fr. deutsch. Hochstifts zu Frankf. a. M., XI, 466 und Karpeles, Deutsche Klassiker in England (Gegenwart, XXIII, S. 247 ff.) — 18. Schiller, Maria Stuart, ed. by Margareth M. Müller and Carla Wenkebach. Boston, Ginn. XXX, 262 S. 1903. — 19. – –, with notes by H. Schoenfield. London, Macmillan. 12°. 80 S. 1903 (rec. Mod. Languages Notes, XV, 182/86). Erschien in früherer Auflage schon 1899. — 20. Maria Stuart: with introductions, footnotes, and vocabulary, by W. A. Hervey. 12°. (German classics, Hinds) 1895 und 1899. — Maria Stuart, from the German, with an introd. by E. Brooks jr. Philad., D. Mc Kay c. 3–165 p. S. (Pocket literal translations of the classics), 1898. – Unauffindbar war für mich Anderson, John P. – Bibliography of Schiller (all the English translations known to the compiler have been included) in Moison's Life of Schiller. London 1889 (verzeichnet von P. Betz, La Litt. comparée, Strasb. 1900, S. 48). — Während der Drucklegung fand ich noch folgende Nachträge zur englischen Übersetzungsliteratur: 1. Maria Stuart, ein Trauerspiel, ed. with introd. and notes by E. S. Joynes and vocab. by W. Hervey (New ed.) New-York, Holt & Co. 1902. – 2. Dasselbe, introd. and notes by Carl Edgar Eggert. Chicago, Scott, Foresmann & Co. 1903. — 3. Schiller, Poetical works, ed. by Nathan Haskell Dole. Edition de luxe. Boston, F. A Nicolls & Co. 1902. (Darin Don Carlos, Mary Stuart, transl. by R. D. Boylan and Joseph Mellish.)

Literatur, so auch Schillers „Maria Stuart“ weniger Verbreitung. Ich muß mich darauf beschränken,[1]) mit einer bibliographischen Zusammenstellung der Übersetzungen des Dramas in die slavischen Sprachen, ins Holländische, Norwegische, Spanische abzuschließen.

---

[1]) Dänisch: Schillers dramatische Werke (bis 1834 drei Bände. Kjöbenhaven, Brill. – Vgl. Serapeum II).

Eine norwegische Übersetzung in „Bibliothek for de tusen hjem, Aktieforlaget, Nr. 667–671. Schiller, Maria Stuart. Sorgespil. Overs. af L. Johansen. 1898. 172 S.

Eine spanische Übersetzung: Schiller, Maria Stuarda. Imitacion de la tragedia de Schiller p. José Campo Aranano; Madrid 1878.

Holländische Übersetzungen: 1. Maria Stuart. Treurspel in 5 bedr. Naar het Hoogduitsch van F. Schiller, door Mr. J. Kinker. 8°. Te Amsterdam bij J. S. van Elveldt-Holtrop. (Zweiter Teil von „Thalia en Melpomene; een nieuwe verzameling van Tooneelstukken der beste uitlandsche Dramatische Dichters IV de Deel.) – Dasselbe Buch mit dem besonderen Titel: F. Schillers Treurspelen, in jambische Verzen vertaald; door Mr. J. Kinker. Irste Deel. — 2. Maria Stuart. Voraaf gaat en Voorbericht van den Vertaaler, zoo over des Dichters Schiller's arbeid, als over zijne Vertaaling deszelven. 8 vo. Ebenda 1807 und später. — 3. Ein holländischer Nachdruck: Friedrichs von Schiller Sämtliche Werke. Vollständige Ausgabe in einem Band. Haag, Hartmann 1830 (vgl. Serapeum, IV, 318 ff.). — 4. Maria Stuart, Treurspel. Uit het Hoogduitsch metrisch gevolgd door J. J. L. ten Kate. Zutph. P. Bz. Plantenga (Leid. A. W. Sijthoff), 1866. post. 8°. – Dasselbe: Vertaling J. J. L. ten Kate. Zutph. P. Bz. Plantenga (W. J. Thieme & Co), 1864. gr. 8°. (Afzonderl. mit Klassieken der wereld.) Über den Übersetzer vgl. Bornmüller, Biogr. Schriftstellerlex. der Gegenw., S. 380.

Slavische Übersetzungen: 1. Sillerova Maria Stuartka. Swobodne z nemeckého preložil Pawel Josef Saffarjk. 8°. W Praze. 1831. Mart. Budisl. Neureutter. — 2. Möglicherweise in J. M. Stépaneks böhmischer Schaubühne (bis 1825 neun Bände) und Machaceks (Professor in Gitschin) Übersetzung der Werke Schillers, 1837 ff. (vgl. Serapeum, II, 84). — 3. Marya Stuart, tragedya w 5 ciu aktach, przerobiana przez Piotra Lebrun(a), przełozona z francuzkiego przez B. hr. Kicińskiego. Warszawa, nakład Hugues et Kermes, druk Galezowskiego 1830, 8°. – Dasselbe 8°, 1858, druk Józefa Ungra. — Gräße, Lehrb. einer allg. Literärgesch., III, 3, 1; Leipzig 1858, S. 724, erwähnt, daß der Lyriker Kasimir Brodzynski (aus Galizien, gest. 1835) außer Werthers Leiden; der Jungfrau von Orleans, auch die „Maria Stuart“ übersetzt habe (Pisma, Warsz. 1821, II, 8. – Pism rozmaitych. ib. 1836, III, 8). – Über den Verfasser dieser wie der übrigen slavischen Übersetzungen vgl. Pypin und Spasovič, Gesch. der slavischen Literaturen, übersetzt von Traugott Pech, Leipzig 1880 (I. Band), 1883 (II. Band, mit ausführl. Index). – Folgende russische Übersetzungen sind in der Petersburger

Universität vorhanden: 4. Schiller, Friedr., Maria Stuart . . . übersetzt von L. J. Popoff. 1896. (Vgl. zu Nr. 4—10 den wohl auf allen Universitätsbibliotheken befindlichen „Katalog der russischen Bücher in der Univ.-Bibl. Petersburg“, I (1897), S. 1044, II (1902), S. 847. — 5. Maria Stuart; von N. G. Rosenberg, 1892. — 6. Maria Stuart, übersetzt von Peter Weinberg; o. J. 8°. — 7. Maria Stuarda, von A. Maffei, übersetzt von A. Elkan, St. Petersburg 1861. 8°. — 8. Dasselbe in anonymer Übersetzung. Moskau 1862. 8°. — 9. Maria Stuart, anonyme Übersetzung. Moskau 1861. 12°. — 10. Ferner findet sich das Drama im III.—VII. Teile der von Nik. Bas. Gerbel herausgegebenen Übersetzung der sämtlichen Werke Schillers durch russische Schriftsteller; Petersburg 1857—60, 1862, 1884, 1893. — 11. Eine neue russische Übersetzung der Werke Schillers erscheint bandweise seit 1904 in Moskau, Buchdr. Mamontow. – Ebenda schon 1902 „Maria Stuart“, 8°. 64 S., mit Abbildungen. — An weiteren Übersetzungen wurden mir bekannt: 12. Eine in Kiew, Johansen 1899 erschienene, 164 S. — 13. Von A. A. Schischkow, 12°. Petersburg 1903. 183 S. — Eine ältere russische Übersetzung erwähnt noch Otto Weddigen, Geschichte der Einwirkungen der deutschen Literatur auf die Literaturen der übrigen europäischen Kulturvölker der Neuzeit. Leipzig 1882. S. 167. Ich vermochte nichts näheres über die Übersetzung der „Maria Stuart“ von Pawlow zu finden. Wahrscheinlich ist die Übersetzerin Karoline Karlowa Pawlow (Gattin des Schriftstellers Nikolai Pawlow), die auch eine treffliche russische Übertragung des „Wallenstein“ lieferte (vgl. Franz Bornmüller, Biographisches Schriftstellerlexikon der Gegenwart. Leipzig 1882. S. 554). – Die beste böhmische (vgl. Nr. 1 u. 2) Übersetzung Schillers, die höchstwahrscheinlich auch die „Maria Stuart“ enthalten wird, ist nach Weddigen, S 146, von dem Dramatiker Jos. P. Kolár verfaßt.

Eine magyarische Übersetzung von J. Sukowszki: Stuart Maria . . . Ofen-Pest, Franklin 1899, 260 S.

Schillers Braut von Messina.

Von

Paulus Cassel †.

Herausgegeben zur Schillerfeier 1905 von Herman Krüger-Westend (Altona). [1])

„Es ist betrübend", sagt Goethe einmal von Schiller, „wie ein so außerordentlich begabter Mensch sich mit philosophischen Denkweisen herumquälte, die ihm nichts helfen konnten" und Schiller selbst hat an Humboldt geschrieben, er gäbe „Alles was er selbst und Andere von Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hin". Dennoch muß er gestehen, daß ihm seine philosophischen Studien von großem Nutzen gewesen seien. „So viel", schreibt er an Goethe, „habe ich nun aus gewisser Erfahrung, daß nur strenge Bestimmtheit der Gedanken zu einer Leichtigkeit verhilft. Sonst glaubte ich das Gegentheil und fürchtete Härte und Steifigkeit. Ich bin jetzt in der That froh, daß ich mir es nicht habe verdrießen lassen, einen sauren Weg einzuschlagen, den ich oft für die poetisirende Einbildungskraft verderblich hielt."

---

[1]) Mit der hundertsten Wiederkehr des Todestages Schillers schien mir der geeignetste Augenblick gekommen zu sein, einer alten Pflicht zu genügen. Seit einigen Jahren besitze ich aus dem Nachlaß des bekannten Theologen und Literarhistorikers Stephanus Paulus Cassel einige Tagebücher aus dem Jahre 1856 mit unvollendeten Gedichten, Predigtdispositionen und sonstigen Notizen sowie die hier folgende Arbeit über Schillers Braut von Messina. Die Tagebücher, von denen eins in den Besitz der Hamburger Stadtbibliothek übergegangen ist, werden für die Öffentlichkeit kaum Bedeutung haben. Dagegen dürfte die Abhandlung über das „höchste Werk reiner Vernunft,

Wohl kann uns bei der Betrachtung von Schillers Lebenslauf ein wehmütiges Gefühl überkommen, wenn wir den gewaltigen Geist, dessen Dichterkraft sich schon so wunderbar bewährt hatte, immer weiter sich von der Dichtkunst entfernen sehen und am Anfange der 90er Jahre ganz und gar in philosophische Studien vertieft finden. — Aber die Art und Weise, wie er diese Studien betreibt, wie er jeden neu geschöpften Gedanken, dessen Kälte ihn oft abstieß, mit seiner Seele durchwärmt und ihn so lange in seinem Geiste verarbeitet, bis er eine ihm wohlgefällige Form angenommen hat, erfüllt uns mit freudigem Hoffen, daß der Philosoph, der auch jetzt nicht den Dichter verleugnet, dereinst wieder zu dichterischem Schaffen zurückkehren werde. Wir fühlen, daß die mächtigen Schwingen, mit denen der jugendliche Dichtergeist sich in die höchsten Regionen des Reiches der Poesie zu erheben gehofft, nicht gelähmt, sondern der Ruhe bedürftig sind und sich stärken und kräftigen zu neuem, gewaltigen Fluge. –

Die Philosophie hat nicht uns um einen großen Dichter ärmer, sie hat ihn selbst um vieles reicher gemacht.

Schiller hat sich aus seinen philosophischen Spekulationen eine eigene Welt aufgebaut, eine Ideenwelt, in die er nur hineinzugreifen brauchte, um einen zur Dichtung geeigneten Stoff zu erhalten. In seinen Jugendjahren hatte er nach Freiheit gerungen,

---

das Schiller hervorgebracht hat," gerade jetzt einen guten Boden finden. Die Casselsche Arbeit, die ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe, ist vom Verfasser als Vortrag gedacht. Ihre Entstehung fällt in die erste Hälfte der achtziger Jahre, wo sich Cassel eifrig mit deutscher Literaturgeschichte beschäftigte, und wo seine bekannten Werke „Aus Literatur und Symbolik" und „Aus Literatur und Geschichte" entstanden. In der Arbeit sind einige unwesentliche Kürzungen vorgenommen worden. So schien die Inhaltsangabe des Schillerschen Werkes überflüssig. Selbstredend haben Cassels Ansichten keine Einschränkung erfahren. Der Aufsatz ist freilich heut in manchem überholt. Aber dennoch bleibt sein Wert insofern bestehen, als wir hier die Ansicht eines hervorragenden Gelehrten aus der Zeit der achtziger Jahre über Schillers vollreife Tragödie hören, die der neueren Kunst vielleicht heute am nächsten steht, weil sie großzügigen Stil, monumentale Gesten, gewaltige Wortkunst, intime Seelenreize und jene erhabene Größe des Griechengeistes atmet, der Maeterlinck, Wilde, Hofmannsthal, D'Annunzio, Wedekind vergebens nachstreben. Möchten die zahlreichen Schüler und Verehrer Cassels der Arbeit ihres Meisters freundliche Teilnahme entgegenbringen.

H. Kr.

in seinen Gedichten hatte er sie besungen, in seinen Dramen verherrlicht; aber es war ein vergebliches Ringen, er fand nicht die ersehnte, die erträumte Freiheit. Die Welt mit ihren Formen und Konvenienzen schien ihm ein Kerker, wo jeder nach Freiheit schmachtete und wo die wenigen, die sich durch eigenen Willen und eigene Tatkraft zu ihr emporgeschwungen haben, zugrunde gingen an dem Neide und der niederen Gesinnung derer, welche diese Tatkraft nicht besaßen und die sich ruhig in ihr Schicksal fügend, es sich in ihrem Kerker wohlgefallen ließen und darüber ganz und gar vergaßen, daß sie sich in einem Kerker befänden. — Das letzte Drama aus Schillers Jugendzeit, der Don Karlos, ist der beredteste Zeuge für den Seelenkampf des Dichters.

Nach seinen philosophischen Studien verspüren wir dagegen in seinen Werken nicht mehr dies unstäte, rastlose Ringen nach Freiheit, wir finden seine Helden nicht mehr im Kampfe mit der Erbärmlichkeit ihrer Mitmenschen, im Kampfe mit den Einrichtungen der Kirche, des Staates, des sozialen Lebens, wir finden sie vielmehr im Streite mit sich selbst. Wir sind nicht mehr auf dem Wege zur menschlichen Freiheit, wir sind im Reiche der Freiheit, d. h. in einem Reiche, wo nicht menschliche Einrichtungen, nicht zufällige menschliche Institutionen das Schicksal eines Menschen bedingen, sondern sein eigenes Wesen, sein Wille, seine Natur!

Das klarste und reinste Bild von dem fortschreitenden Geiste Schillers gibt uns eine vergleichende Betrachtung seiner Dramen. Im Don Karlos ein Ringen nach Freiheit, im Wallenstein errungene Freiheit, dort Kampf mit menschlichen Institutionen, hier Kampf mit eigener menschlicher Schwäche; jenes ein Dichtwerk voll aufbrausenden Jugendelementes, feurig und lebendig, dieses den Stempel der gereiften Mannheit tragend, ruhig, klar, besonnen; dort herrscht Empfindung, hier waltet Vernunft. Aber Schiller konnte beim Wallenstein nicht stehen bleiben. Das Geschichtliche des Stoffes war ihm hinderlich, es kam zu viel des Zufälligen hinein, das mit dem Wesen des Ganzen nicht im Einklang war. So wenig Wert auch Schiller in einem Drama auf geschichtliche Treue legt, so war er doch genötigt, die Einrichtungen und Anschauungen der Zeit beizubehalten, was ihn notwendig in der freien Entwicklung des Ganzen hindern mußte. Wollte er in einem Drama dies vermeiden, so mußte er demselben einen frei erfundenen Stoff zugrunde

legen, an den sich keine historischen Reminiszenzen knüpften. So entstand die Braut von Messina.

Es gibt kaum ein Drama, das seiner äußeren Form wegen, wie auch wegen seiner Grundidee eine so verschiedenartige und in den meisten Fällen verdammende Beurteilung gefunden hat wie Schillers Braut von Messina. Auch werden wenige Dramen so wenig verstanden und demnach auch so verkehrt beurteilt wie gerade dieses Drama. Es ist lehrreich, wie Körner dies voraussagte: „Aber ein solches Gedicht wird nur mit unbefangener Seele und im gesundesten, kraftvollsten Zustande des Geistes genossen. Rechne hier nicht auf den lärmenden Beifall der jetzt lebenden Menge, aber auf den dauernden Ruhm bei echten Kunstfreunden der künftigen Geschlechter." Ebenso empfand Iffland, der die Braut von Messina begrüßte als eine erhabene Dichtung, die sein ganzes Wesen erschüttert habe. „Es ist nicht für die Menge geschaffen, was Ihr Geist hat von sich ausgehen lassen; und wie ich diesen Geist empfinde, soll die Vorstellung zu Tage legen, unbekümmert, welche Gegenwirkung die Menge darbieten mag."

Der Grund einer verkehrten Auffassung liegt aber in dem Wesen des Stückes selbst begründet, es ist tief religiös und zwar predigt es nicht die Religion des Glaubens, sondern die der Vernunft. Wer den Grundfehler begeht, den Wert des Stückes mit theologischem Maßstabe bemessen zu wollen, wird in ihm nichts anderes als einen herben Fatalismus walten sehen, dem alle, ob schuldig oder unschuldig, anheimfallen. Wer aber den Glauben abgelegt hat, daß die Welt durch eine außerhalb der Welt weilende persönliche Macht regiert werde, und empfindet, daß die Welt sich durch und aus sich selbst regiert, daß das göttliche Wesen nicht außer dem Menschen, sondern in ihm liegt, der wird in diesem Drama keinen Fatalismus, keine rächende Nemesis finden, der wird unter dem Begriffe Schicksal das verstehen, was Schiller damit gemeint und schon in seinem Wallenstein ausgesprochen hat:

„Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz
In uns ist sein gebietrischer Vollzieher."

Um zu einer richtigen Beurteilung zu gelangen, muß man viererlei in Betracht ziehen: Vorerst die eigenartige Form, und was Schiller zu ihr veranlaßt hat, welche Elemente hierbei auf ihn eingewirkt haben; dann müßte der Chor näher besprochen und zumal

dem antiken Chor gegenüber gestellt werden. Hieran würde sich eine Darlegung der Grundidee schließen, die zu einer näheren Untersuchung der Schicksalsidee, zu Schillers religiöser Grundanschauung führen würde, und zuletzt müßte das Drama seinem Inhalte und die Personen ihrem Charakter nach näher betrachtet werden; dabei wird man zugleich erkennen, wie alle in den ästhetischen Aufsätzen „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ und „Über die tragische Kunst“ dargelegten Kunstregeln, in diesem Drama in Fleisch und Blut übergegangen sind. –

Im Jahre 1803 schrieb Schiller an Humboldt: „Ich hab es nicht vergessen, daß Sie mich den modernsten aller neuern Dichter genannt und mich also im größten Gegensatz mit allem was antik heißt, gedacht haben. Es sollte mich also doppelt freuen, wenn ich Ihnen das Geständnis abzwingen könnte, daß ich auch diesen fremden Geist mir habe zu eigen machen können.“ — Nach seinem ersten Versuche einer Tragödie in strenger Form werde der Freund beurteilen, ob Schiller als Zeitgenosse des Sophokles auch einen Preis davongetragen haben möchte. Schon früher hatte er geschrieben: „Ich habe eine große Lust mich in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen Form zu versuchen!“

Nicht nur die edle Gesinnungsart Schillers macht die Annahme zu nichte, er hätte aus bloßer Laune und Lust am Unerwarteten eine Tragödie in griechischem Stile schreiben wollen, sondern ebensosehr das Stück selbst, da es in seiner Ausführung nicht einem antiken Drama entspricht. Hieraus darf man aber nicht den Schluß ziehen, Schiller habe die griechische Tragödie nachahmen wollen, sei jedoch daran gescheitert, sondern muß sich vielmehr sagen, daß er ein Drama habe schreiben wollen, das der gemeinen Wirklichkeit entrückt, auf einem idealeren Boden stehe, und daß er um diesen Zweck zu erreichen zwar die antiken Formen benutzt, sie aber mit neuem Inhalte gefüllt hat. —

Man mag streiten, ob eine derartige Benutzung gerechtfertigt ist oder nicht. Wenn Schiller es getan, so war es nicht der Nachahmungstrieb, so war es die Idee und der Stoff selbst, die ihn unwillkürlich auf das griechische Element hinwiesen. — Die Braut von Messina ist eine Frucht seiner philosophischen Studien. Aus seiner durch sie geschaffenen Ideenwelt griff er den Stoff heraus. Es kam ihm darauf an, den Kampf des Sollens mit dem Wollen

zu zeigen und die aus diesem Kampfe hervorgehende Schuld als das Schicksal des Menschen bedingend hinzustellen. Diese Idee lag schon dem Wallenstein zugrunde, doch störte ihn hier der geschichtliche Hintergrund und so sah sich der Dichter, der selbst einmal gesagt, daß frei erfundene Stoffe für ihn eine Klippe sein würden, demnach genötigt, einen solchen Stoff zu behandeln. –

Bei der Behandlung leiteten ihn zwei Hauptgedanken: um dem Stücke von vornherein einen düsteren Hintergrund zu geben, den Leser gleich in die richtige Atmosfäre zu versetzen, müsse ein Teil der Handlung vor dem Stücke liegen und in ihm schon der Keim für die Schuld der Personen enthalten sein, doch dürfe die Handlung nicht so weit fortgeführt werden, daß dem Leser das Ende der Tragödie schon klar vor Augen läge, daß also den handelnden Personen die Willensfreiheit fehle, und daß das Stück nichts anderes sei als eine Formel, die sich nach mathematischen Sätzen entwickeln läßt. –

Zwei Dramen haben Schiller bei der Ausführung des Stückes hauptsächlich beeinflußt. Der „König Ödipus" des Sophokles und „Julius von Tarent" von Leisewitz. Letzteres hatte er schon in der Militärakademie kennen gelernt und sich so dafür begeistert, daß er es auswendig gelernt hatte. Den Ödipus hingegen hatte er erst in den letzten Jahren gelesen, in denen er sich überhaupt mit den griechischen Tragödiendichtern und zumal mit dem Äschylos in deutscher Übertragung eifrig befaßt hat. So ist auch der Einfluß der „Sieben gegen Theben" sowie des „Agamemnon" des Äschylos auf die Braut von Messina unverkennbar. –

Der Ödipus und Julius von Tarent sind zwei Gegenpole, ersteres eine Schicksalstragödie in wahrem Sinne des Worts, letzteres eine echte Charaktertragödie. Zwischen beiden steht Schillers Braut von Messina; beiden entnahm Schiller so viel er zu seinem Stoffe brauchen konnte, aber er verwertete es nach seiner Art, er verschmolz die aus beiden Polen gewonnenen Elemente so innig miteinander, daß daraus ein neues Element entstand, das sich seinem ganzen Wesen nach von der Art seiner Bestandteile unterscheidet. Darum ist eine Ähnlichkeit dieser beiden Stücke, ersteres, was die Idee und die Ausführung, letzteres, was den Inhalt betrifft, eine rein äußerliche und zufällige.

Die Braut von Messina steht überhaupt unter allen Dramen

ganz vereinsamt da; es ist durchaus verwerflich, dasselbe in die Klasse der sogenannten Schicksalsdramen [1]) einreihen zu wollen. Von diesen unterscheidet es sich, wie etwa ein Meisterstück Michelangelos von irgend einem Werke seiner Schüler, die ohne den gewaltigen Genius des Meisters ihn an Kühnheit und Gewalt der Stoffe zu übertreffen suchten.

In der Braut von Messina mischen sich antike und romantische Elemente und Anschauungen, doch ist was Form, Sprache und überhaupt den Stil des Ganzen anbelangt, das antike Element das vorherrschende.

Was dem Drama vor allem den Hauch des Antiken verleiht, ist der Chor, doch erinnert noch vieles andere an das antike Drama. Die ganze Anlage des Stückes, die nur durch die Chorgesänge unterbrochene, fortlaufende Handlung, die beschränkte Anzahl der Personen ist ein Merkmal des antiken Dramas. So erinnert auch Isabellas einleitende Rede an den Prologos der euripideischen Stücke; die Weissagungen, die mythologischen Anspielungen deuten alle auf das antike Drama hin. In der Sprache selbst, die reich ist an antiken Bildern, weht ein antiker Hauch, das Versmaß wechselt oft, doch waltet der fünffüßige Jambus vor. Die Sprache ist edel und zeigt durchgängig den großen Stil, in einigen Chorgesängen hat sie etwas Kühnes, Gewaltiges, ja Dämonisches. In keinem Drama, selbst nicht im Wallenstein hat Schiller der Sprache einen so kühnen Schwung gegeben und ihr in solcher Vollkommenheit das Siegel der Schönheit aufgedrückt.

Romantische Elemente haben bei der Anlage weniger eingewirkt, doch auf das Wesen des Chors, auf die Sprache, sowie auf die charakteristische Ausbildung der Personen haben sie unverkennbar großen Einfluß ausgeübt. Man hat, wie schon von Karl August geschah, es Schiller oft zum Vorwurf gemacht, daß sich in den Reden der Personen antik- und christlich-religiöse Anschauungen vermischen, eine Freiheit, die, wie er selber in der Ein-

[1]) Über Geschichte des Schicksalsdramas und die Schicksalsfrage in Schillers Drama liegen nun zwei ausgezeichnete neuere Untersuchungen vor: Jakob Minor, Zur Geschichte der deutschen Schicksalstragödie und zu Grillparzers Ahnfrau: Jahrbuch der Grillparzergesellschaft IX, 1—85. Wien 1899. Theobald Ziegler, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen: Marbacher Schillerbuch S. 32—41. Stuttgart 1905. (Anm. d. Red.)

leitung zu der Braut von Messina sagt, allerdings schwerer zu rechtfertigen sei als die Einführung des Chors. Doch liegt in den Worten, mit denen er dann fortfährt, die Rechtfertigung selbst. –

In keinem Drama hat die Vermischung dieser verschiedenartigen Begriffe eine größere Berechtigung als hier. Ist doch die Braut von Messina das Drama der reinen Vernunft, und ist doch diese in allen Religionen die gleiche, ist sie doch allein das ewig Göttliche. In diesem Bewußtsein unternahm Schiller ganz ruhig diese Vermischung und wählte Zeit und Ort so, daß sie am wenigsten störend wirke. Mag sie gleich geschichtlich nicht ganz begründet sein, so hat ein Dichter, wie bei der Charakterzeichnung und der Schilderung von Ereignissen auch in dieser Beziehung Freiheit. Wenn Schiller selbst scheinbar etwas nachgegeben hat, so hat ihn hierbei nur das Gefühl geleitet, nachdem er soeben eine kraftvolle Verteidigungsrede für seinen Chor gehalten hatte, wenigstens etwas nachgiebig zu erscheinen, so wenig solche Nachgiebigkeit sonst zu Schillers Charakterzügen gehört. Nach seiner Darlegung „Über tragische Kunst“ ist in einem Drama, wo die Einbildungskraft des Menschen auf das Äußerste erregt wird, nichts geeigneter „sie in ihre Schranken zurückzuweisen als der Beistand übersinnlicher, sittlicher Ideen, an denen sich die unterdrückte Vernunft wie an geistigen Stützen aufrichtet, um sich über den trüben Dunstkreis der Gefühle in einen heitren Horizont zu erheben“. Diesen hohen Zweck erfüllen in einem Drama die Sittensprüche und die Sentenzen, welche allgemeine Wahrheiten enthalten. –

Der Wallenstein zeigt uns, in welchem Maße Schiller von dieser Kunstregel Gebrauch gemacht hat, wie er immer dort wo unsere Fantasie am stärksten erregt ist, ruhige und klare Bemerkungen über Menschenschwäche und Menschenlos einstreut, die den ausgetretenen Strom der Sinnlichkeit wieder in das ruhige Bett der Vernunft zurückdrängen. Gegen Ende des Dramas, wo unser Gemüt am stärksten angegriffen ist, genügt ihm eine bloße Einstreuung von Bemerkungen nicht, sondern er führt in die Handlung eine Person ein, die in ihrer ruhigen, leidenschaftslosen Haltung über dem Ganzen zu stehen scheint und deren ruhige Reflexionen in den Augenblicken der erregten Sinnlichkeit höchst wohltuend wirken. Gordon nimmt in diesem Drama die Stelle des antiken Chores ein, Reflexieren und Mahnen als leidenschaftslose Person ist seine Be-

stimmung. Eine solche Figur genügte Schiller aber nicht, als er sich daran machte, die Braut von Messina zu behandeln; in einem Gemälde, das so dunkel gehalten war, hätte ein kleiner Lichtreflex nur wenig Wirkung gehabt. Er fühlte das Bedürfnis, die Lichtmasse zu verstärken in dem Maße, als er in diesem Drama die drückende Schwere der Schuld fühlbarer gemacht hatte. Dies konnte er jedoch nicht dadurch erreichen, daß er die Zahl der allgemeinen Sentenzen vermehrte, sondern hauptsächlich dadurch, daß er den einzelnen Sentenzen ein größeres Gewicht verlieh. Gab es da ein besseres Mittel, als daß er solche Sätze nicht von einem Manne, sondern von einer Gesamtheit sagen läßt, deren einzelne an Rang und Bedeutung zwar unter den handelnden Personen, aber in ihrer Vereinigung über ihnen stehen, da aus ihnen der gesunde, unverdorbene Volksgeist spricht.

Sollen sie als Vertreter der reinen, von Leidenschaft gereinigten Vernunft erscheinen, so gab es kein besseres Mittel als die Wiedereinführung des Chors. Viel mehr als durch eine Nachahmung des griechischen Dramas ist eine Einführung des Chors durch das Stück selbst bedingt als eine notwendige Folgerichtigkeit, deren Voraussetzungen in dem behandelten Stoffe, in der Idee selbst liegen. Die antike Tragödie hatte sich, wie Schiller selbst betont, aus dem Chor heraus entwickelt, und sie ist selbst in ihrer höchsten Entwicklung von ihm unzertrennlich geblieben. Wenn auch die antiken Dramen höherer Gattung, zumal die des Euripides, den Chor nur nebensächlich behandelt zeigen, und es oft den Anschein hat, als sei die Anwendung nur aus einem gewissen konservativen Gefühl geschehen, so muß man doch immer bedenken, daß für das griechische Publikum eine Tragödie ohne Chor etwas Undenkbares war, daß er ihnen so selbstverständlich schien wie, um Humboldts Worte zu gebrauchen, „der Himmel in einer Landschaft“. Die Chorgesänge waren es, zumal in den ersten Zeiten der Tragödie, nach denen dieselbe vom Volk beurteilt wurde, sie waren es, aus denen es seine sittliche Läuterung empfing. Der Grieche gab sich nicht gern eigenen Reflexionen hin, er suchte Nahrung für seine Sinnlichkeit, nicht für seinen Geist, er wollte schauen, sich am Schönen erfreuen, kurz er wollte genießen. Darum liebte er es auch, wenn man ihm sozusagen vordachte, wenn man ihm Betrachtungen anstellte über das, was sich da vor seinen Augen abspielte. Der Chor

hatte demnach vor allem die Aufgabe, dem Publikum die aus der Tragödie hervorgehende Moral zu verkünden, die der moderne Mensch vermöge seiner größeren, intellektuellen Ausbildung allein daraus zu ziehen imstande ist. Dem modernen Publikum wäre ein solches Vordenken höchst lästig, es würde ihm den wahren Genuß einer Tragödie verleiden. Für das griechische Publikum hingegen war dasselbe höchst notwendig, nur durch seine Vermittlung konnte es zum Genusse einer Tragödie gelangen. Der Chor war wie der Taucher, der die in dem tiefen Meeresgrunde verborgenen Schätze hebt und vor den staunenden Blicken der Menge ausbreitet. –

Der große Fortschritt, den der menschliche Geist im Laufe der Jahrtausende gemacht hat, ist seine Verinnerlichung; er begnügt sich nicht damit, das Äußere einer Sache erfaßt zu haben, sondern ist vor allen Dingen bemüht, ihr innerstes Wesen zu ergründen. Mit dem Senkblei der Vernunft will er keine Stelle des dunklen Grundes unerforscht lassen, immer weiter will er, und nicht zufrieden, die Natur erforscht zu haben, will er in ihr Inneres dringen.

Wenn auch noch heutzutage bei diesem Suchen mancher auf halbem Wege stehen bleibt und sich mit althergebrachten Stich- und Schlagwörtern begnügt, so ist doch in jedem der Trieb dazu in dem Maße entwickelt, daß jede Beeinträchtigung seines freien Denkens ihn stört. Er will ohne Hilfe die Beziehung eines tragischen Falls zu dem allgemeinen Menschenlose, zu seinem eigenen Schicksale finden; in ihm vollzieht sich die Katharsis durch die Tragödie selbst, er bedarf nicht der Vermittlung eines Zwischenhändlers, des antiken Chors. Der Chor muß mithin in der modernen Tragödie eine andere Stellung einnehmen, wie in der antiken. Demnach geriet Schiller durch die Einführung des Chors in einen Widerstreit, dessen Unlöslichkeit er selbst wohl voraussah. Dies bewog ihn aber nicht, auf etwas Verzicht zu leisten, wozu er nicht durch Zufall, sondern durch eine notwendige Schlußfolgerung gekommen war und das ihm Gelegenheit gab, seine dichterische Kraft in ihrer ganzen Größe zu entfalten.

Der Schillersche Chor ist eine Doppelfigur, er ist teils der reflexierende, außerhalb des Stückes weilende Zuschauer, versieht also ganz das Amt des antiken Chors, teils eine in die Handlung eingreifende, und zwar aus Parteileidenschaft handelnde Figur. –

Schiller war genötigt, den Chor handelnd auftreten zu lassen,

denn wir Modernen verlangen vom Drama vor allem Handlung; wir wollen in einem engen Rahmen das Leben und Leiden eines oder mehrerer Personen sich abspielen sehen, wir sind gespannt, wir wollen weiter und dulden keinen Stillstand der Handlung. Der Chor aber mit seinen Betrachtungen und Reflexionen hält die Handlung auf. Das konnte und wollte Schiller nicht, der durch die Lesung der Shakespearschen Dramen erkannt hatte, wodurch dramatische Wirkung erzielt würde, und so verzichtete er, um dieser zu genügen, auf eine geschichtliche Überlieferung. Auch kam es ihm darauf an, das Auftreten des Chors zu begründen, was der griechische Dichter nicht nötig hatte, da nur in vereinzelten Fällen der Chor die Orchestra verließ und da den Griechen sein Auftreten immer selbstverständlich erschien. In die Handlung greift auch der antike Chor ein, so im „Agamemnon“ des Äschylos, wo er sogar nahe daran ist, das Schwert zu ziehen, um die Ermordung Agamemnons zu rächen, oder in den „Sieben gegen Theben“, wo er sich am Schlusse in zwei gesonderte Hälften teilt; doch geschieht hier immer das Handeln aus freier Anschauung und nicht aus Parteileidenschaft. Die Personen bleiben, selbst wenn sie handeln, die gleichen, ruhig, bedächtig, leidenschaftslos, und so bleiben sie trotzdem Vertreter der Vernunft und allwaltenden Gerechtigkeit. Ein Auftritt wie die Gartenszene in der Braut von Messina, wo sich die Chöre mit gezücktem Schwerte gegenüberstehen, und die vielen Stellen, wo der Chor seine niedere Gesinnung zeigt, wo er sich z. B. über seine knechtische Stellung beklagt, waren im antiken Drama etwas Undenkbares und müssen auch auf uns störend wirken, da wir solche Leidenschaftlichkeit und derartige Gesinnungen nicht bei Leuten vermuteten, von denen wir soeben Sätze tiefster Lebensweisheit vernommen haben. Ebensowenig entsprechen die Stellen, aus denen hervorgeht, daß Mitglieder des Chores dem Hasse der Brüder immer neue Nahrung geboten haben, dem Wesen des antiken Chors. Diesem wäre gerade die entgegengesetzte Rolle zugefallen, er hätte das vermittelnde Element zwischen den beiden Brüdern gebildet. Bei den Worten der Brüder:

„So ist's, die Diener tragen alle Schuld
Die unser Herz in bitterm Haß entfremdet“

wird man unwillkürlich an die Diener in Shakespeares „Romeo und Julia“ erinnert, durch deren wilde Leidenschaft und kleinliche Streit-

sucht der blutige Zwist zwischen den beiden Häusern immer von neuem geschürt und genährt wird.

In diesem Drama, dieser Tragödie der Liebe, wo der tragische Affekt bis zum höchsten Grade gesteigert ist, hatte Shakespeare das Bedürfnis, der Stimme der Vernunft einen größeren Spielraum zu lassen und so führte er in das Drama eine Person ein, welche die dem Chor zufallende Aufgabe versieht. Diese Figur ist Lorenzo; als leidenschaftsloser Mensch stellt er ruhige Betrachtungen an, spendet Lob und erteilt Tadel, aber er tritt auch handelnd auf, und zwar wird gerade durch ihn, durch sein gewagtes Experiment das tragische Ende herbeigeführt.

Bei dem Schillerschen Chore mußte eine solche Doppelstellung notwendigerweise das Wesen desselben beinträchtigen, doch gab es kein Mittel, diesen inneren Zwiespalt zu lösen. Hätte Schiller dem Chore die ideale Stellung genommen, so würde ihm der hohe pathetische Schwung fehlen, er würde nichts von dem antiken Hauch an sich haben, er würde zur trivialen Nebenfigur herabgesunken sein, hätte er hingegen den Chor als nichthandelnd auftreten lassen, so hätte er gegen eine der modernen Hauptanforderungen verstoßen. So entstand sein Chor aus der Verschmelzung des klassisch Idealen und des modern Realen, des betrachtenden und des handelnden Elements. —

Nicht leicht wird es wieder ein Dichter versuchen, den Chor wieder einzuführen; denn gibt es etwas Kühneres als alte und neue Anschauungen vereinigen zu wollen, wodurch notwendigerweise ein innerer Zwiespalt entstehen muß! Welche Mängel man dem Schillerschen Chore auch nachsagen kann, so muß man sich doch gestehen, daß durch ihn dem Stücke eine solche Schönheit verliehen ist, daß durch ihn das Drama auf eine Höhe gehoben ist, die es ohne ihn nie erreicht hätte.

Weit mehr noch als die Einführung des Chors hat man die Einführung der Schicksalsidee in das Drama getadelt und zwar behaupteten einige, Schiller habe einen verkehrten Schicksalsbegriff in das Drama hineingebracht, einen herben Fatalismus, der nichts zu tun habe mit der in den alten Tragödien waltenden Nemesis, während andere meinten, die Schicksalsidee sei zwar richtig erfaßt, gehöre aber nicht in ein Drama, da wir Personen frei handeln sehen wollen und nicht unter dem Despotismus einer waltenden

Nemesis. Es ist kaum zu begreifen, wie man annehmen kann, Schiller habe in sein Drama etwas Fatalistisches oder auch nur die griechische Schicksalsanschauung einführen wollen, wenn man sich nur der Stelle in seinem Aufsatze „Über tragische Kunst“ erinnert, wo er sagt, indem er von dem tragischen Konflikt Ximenens in Herders Cid spricht, wo wir nicht der leidenden Person, sondern der moralischen Notwendigkeit zürnen:

„Wie viel auch schon dadurch gewonnen wird, daß unser Unwille kein moralisches Wesen trifft, sondern an den unschädlichsten Ort, auf die Nothwendigkeit abgeleitet wird, so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Dies ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appelliert wird und für unsre Vernunftfodernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurück bleibt.“ –

Das antike Schicksal, von den Griechen die Moira genannt, blieb in seinem Wesen etwas Dunkles und Unklares, bald wurde es als eine vom Menschen- und Götterwillen unabhängige, unumschränkt waltende Macht betrachtet, bald als von dem Willen der Götter abhängig, bald als neidisches, grausames Verhängnis, bald als mit einer höheren sittlichen Weltordnung zusammenhängend gedacht. Diese letztere, idealere Anschauung finden wir in den griechischen Tragödien. –

Die eigentliche Lösung dieser Frage fand das Heidentum nicht, und auch das Christentum hat nur eine Scheinlösung gefunden. Der Grieche konnte sich unter der Moira nichts vorstellen und kam immer wieder auf seine Idealmenschgötter zurück, der Christ bildete sich den Begriff der Vorsehung und legte dieselbe in die Hand eines persönlichen Gottes, und in dem Drange, die Gottheit auf Erden verkörpert zu sehen, stempelte er einen Menschen, der in genialer Weisheit die herrlichsten Sätze der Moral aufstellte und so der Sittlichkeit einen großen Vorschub leistete, zu einem Gott. Damit war aber das Geheimnis nicht enthüllt, damit war der Begriff des Menschenschicksals um nichts geklärt, sondern vielmehr in ein dichtes Gewand gehüllt, das ihn den Blicken der Menge entzog. Das Gewand hielt aber der allesvernichtenden Zeit nicht stand, es zerfiel immer mehr, so daß der Begriff immer deutlicher hervortrat und wieder ins Auge gefaßt werden konnte. Diese Arbeit haben denn auch die großen modernen Philosophen, voran der zweite

Menschenerlöser Kant, unternommen, und die großen Dichtergeister machten die Errungenschaften der Philosophie zum Gemeingut der Nation. –

Eine solche Offenbarung der Menschenseele ist Schillers Braut von Messina; sie gibt uns ein Bild von dem Schicksal des Menschen und gemahnt uns an das alte Wort des griechischen Weisen: *„γνῶθι σεαυτόν"*.

Was Schiller unter dem Begriff „Schicksal" versteht, hat er in den erhebenden Schlußversen der Tragödie ausgesprochen:

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld."

Das Leben als solches ist für den Menschen wertlos; wer sich nicht dessen bewußt ist, daß er auf Erden weilt, um eine höhere Aufgabe zu erfüllen und demgemäß handelt, wer nicht mitarbeitet an der allgemeinen großen Arbeit, an der Veredelung des Menschengeistes, wer nicht hinstrebt zur Glückseligkeit und Glückwürdigkeit, der hat in der Tat umsonst gelebt. Er selbst wird sich dieser Nichtigkeit nie bewußt werden, in seinem Schlendrian wird er sich allein für den Glücklichen halten und mit mitleidsvollem Erbarmen und achselzuckendem Staunen auf jene blicken, die sich da plagen und quälen, während er in ruhigem Genuß dahinlebt. Er ahnt und begreift nicht, daß gerade dies Streben, dies Kämpfen und Ringen nach dem Edelsten und Höchsten das Leben eben wert macht, er versteht nicht, wie man auf ein Ziel lossteuern kann, das noch keiner erreicht hat und das zu erreichen man selbst nicht hoffen kann. Er gleicht dem Menschen, der lieber in gemütlicher Ruhe am Strande sitzt, die Schiffe in die Ferne steuern sieht, sich ihrer glücklichen Wiederkehr freut und sich glücklich preist, nicht nötig zu haben, sich dem trügerischen, unzuverlässigen Elemente anvertrauen zu müssen. Wer so denkt und handelt und sich auf diese Weise sein Leben behaglich einrichtet, kann am Ende seiner Tage mit Freude und Befriedigung auf ein glückliches, ruhiges Leben zurückblicken, es wird ihm harmonisch, einheitlich und abgerundet erscheinen. Was es aber an Abrundung gewonnen, das ist ihm an Inhalt und Masse abgegangen, es wird nur ein kleines, winziges Kügelchen sein im Vergleich zu der Inhaltsmasse, die das Leben eines Menschen darstellt, der gestrebt, gekämpft und gerungen und am Ende der Tage nur das Bewußtsein hat, an dem Heiligsten

und Erhabensten mitgearbeitet zu haben, aber nicht die Genugtuung und Befriedigung hat, das Erstrebte errungen zu haben.

Wer sich in seinem Leben seines Erdendaseins würdig zeigen will, wer dahin trachten will, daß man von ihm sage: „er war ein Mensch", der muß ringen und – wie Goethes Diwanverse es aussprechen – kämpfen. Handeln ist die Losung der Menschheit. Aber jede Handlung trägt in sich den Keim der Schuld, und so entsteht die dem Menschen Verderben bringende Schuld gerade durch das, was dem Menschen eben den Stempel der Menschlichkeit aufdrückt, durch sein Wollen und Handeln. –

Zwei Faktoren bedingen alle unsere Handlungen, das „Du sollst" und das „Ich will"; aus dem Kampfe dieser beiden Elemente geht jede Handlung hervor. Ersteres ist das allgemeine Sittengesetz, die feste, unabänderliche Stimme der Vernunft, letzteres die durch Neigungen und Triebe beeinflußte Stimme meines Innern. Eine Einigung beider ist deshalb nicht möglich, weil ein „Du sollst" immer eine Beeinträchtigung meiner individuellen Neigungen ist, weil es meinem ins Unendliche wollenden Geiste eine Grenze setzt, weil es ihm ein Halt zuruft. Diese Grenze zu überspringen, dieses Halt zu übertönen, dazu werde ich durch meine Leidenschaft und meine Triebe gebracht.

Je mehr eine Handlung im Einklange mit dem Sollen, dem kategorischen Imperativ, den allgemeinen moralischen Gesetzen ist, um so geringer ist die moralische Schuld, je stärker hingegen das aus Neigung entsprungene Gefühl mein Handeln beeinflußt, um so bedeutender wird die Schuld, um so schwerer ist sie zu sühnen. Weicht dies Gefühl zu sehr ab von dem, was die Vernunft verkündet, ist es nach menschlichen Begriffen mit dieser in Widerspruch, so ist meine Handlung ein Verbrechen. Ein Verbrechen geht mithin hervor aus dem Siege des Triebs über die Vernunft. Da nun jeder denkende Mensch – und nur mit solchen kann die Tragödie zu tun haben, denn die Handlung eines Idioten ist kein tragischer Stoff – Vernunft hat, so wird sie sich immer wieder dann geltend machen, wenn das durch Neigung und Trieb entstandene, nach der Tat aber geschwächte Gefühl ihm wieder seinen Platz einräumt. Dieses Auftreten der Vernunft nennen wir Gewissen.

Das Gewissen ist die Erkenntnis des Widerstreits, in dem eine begangene Handlung mit den einfachen Sätzen der Vernunft steht.

Eine solche Erkenntnis wirkt auf den Verbrecher oft geradezu betäubend, es schwindelt ihm, wie wenn er einen tiefen Abgrund vor sich sähe und wider Willen gesteht er seine Schuld. Jeder schuldbewußte Täter wird an sich die Wahrheit des Satzes erfahren:

„Ein andres Antlitz, eh sie geschehen,
Ein anderes zeigt die vollbrachte That."

Je weiser ein Mensch ist, d. h. je mehr er seine Vernunft walten, je weniger er sich durch seine Triebe bestimmen läßt, um so weniger wird er handeln, denn die Vernunft sagt uns: „Handle nicht." So ist es z. B. Weisheit und nicht Feigheit, die Hamlet vom Handeln abhält, er zaudert, um einen noch günstigeren Augenblick abzuwarten, ein Zaudern, das ein durch seine Triebe in Affekt geratener Mensch nicht kennt. –

Doch auch der nichthandelnde Mensch bleibt nicht frei von Schuld, er lebt in einer Welt, wo an jeden der Mahnruf ergeht: „Handle!" und da kann ein Versäumen, ein Nichteingreifen in den Lauf der Ereignisse den Keim zur Schuld legen. So ist jeder Mensch dem gleichen Geschicke ausgesetzt, und es wird keinen geben, der sich rühmen kann frei von Schuld zu sein. Dies soll den Menschen aber nicht dazu veranlassen in Buße und Kasteiungen sein Leben hinzubringen, sondern soll ihn darin bestärken, sein Ziel fest im Auge zu behalten und pflichtgetreu weiter zu arbeiten an der Veredelung des Menschengeistes.

In den alten, zumal in den Naturreligionen finden wir Einrichtungen, die auf eine Erkenntnis hindeuten, daß in jeder Handlung ein Schuldkeim läge. Handeln geht hervor aus dem Kampfe ums Dasein, der eine ererbte, dem Menschen von Geschlecht zu Geschlecht überkommene Schuld ist. In dem Werke Feuerbachs „Das Wesen der Religion" werden viele Beispiele dieser in den alten Religionen ausgesprochenen Schulderkenntnisse gegeben; das bezeichnendste dieser Art und am besten in diesen Zusammenhang passende ist, was er von den Brahminen sagt:

„Der Brahmine traut sich kaum, Wasser zu trinken und die Erde mit seinen Füßen zu betreten, weil mit jedem Fußtritt, jedem Schluck Wasser empfindenden Wesen Schmerz und Tod bereitet wird, und muß daher Buße tun, ‚um den Tod der Geschöpfe auszusöhnen, die er wider sein Wissen bei Tag oder Nacht vernichten möchte.'"

Es zeigt dies eine Beispiel, wie richtig in dieser heidnischen Religion die Erkenntnis der menschlichen Schwäche, der Quelle

alles Übels ist und erinnert uns daran, welche Wahrheiten schon in diesen Religionen liegen, Wahrheiten, die im Laufe der Jahrtausende immer dieselben geblieben sind, die aber durch den zeremoniellen Apparat der Religionsbekenntnisse entstellt und unkenntlich gemacht sind.

Die Menschen, die sich des inneren Zwiespalts der Menschennatur nicht bewußt sind und in dem seligen Glauben leben, ihr Tun und Handeln sei recht, wenn es nur im Einklange mit den ihnen von einer höheren Macht überkommenen und dadurch sanktionierten Sittengeboten sei, kommen nie zum Bewußtsein ihrer eigenen Schuld. Trifft sie Unglück und Leid, so würden sie verzweifeln, wenn sie es nicht als eine Strafe ansähen, die über sie wegen begangener Sünden verhängt sei und die sie durch Sühne abbüßen können. Wer nicht erkennt, daß der Ursprung aller Dinge in der Welt, aller Handlungen in den Menschenherzen selbst liegt, daß der große Weltgeist sich in sie alle hineinverteilt hat und nun durch eine Vereinigung aller Menschenelemente dahin strebt, sich selbst wieder zu vereinigen, der wird natürlich alles auf eine über ihm waltende Macht beziehen, die sein Tun und Treiben beobachtet, die seine Tugend lohnt und seine Schwäche straft. —

Wenn Schiller in seinem Drama den einzelnen Personen Ausdrücke in den Mund legt wie Dämon, böser Stern, Verhängnis, so darf man daraus nicht folgern, er habe zur alten Anschauung des Schicksals zurückkehren wollen. Vielmehr will er zeigen, wie kleinlich im allgemeinen der Mensch ist, wenn ihn Unheil trifft, das er nicht voraussehen konnte, und dessen geheime Quelle und Ursprung er nicht zu erkennen vermag. Anstatt sich selbst zu prüfen, anstatt sich selbst zu fragen, wie groß seine eigene Schuld sei, wälzt er die Schuld von sich ab und gibt sich dann dem Glauben hin, nun sei er auch moralisch frei. Nicht derjenige ist ein sittlich freier Mensch, der eine Tugend ausübt, weil sie ihm ein Gottesgebot ist und weil nach den Anschauungen der Menschen er durch dieselbe als tugendhafter Mensch anerkannt wird, sondern nur der ist sittlich, der die Tugend übt in der Erkenntnis, daß ein Zuwiderhandeln gegen alle Vernunft ist; und ein Mensch, der deshalb nicht tötet, stiehlt, ehebricht usw., weil ihm auf solche Verbrechen der Weg zur ewigen Seligkeit abgeschnitten ist und ihm ewige Verdammnis bevorsteht, ist nur virtualiter tugendhaft, nur derjenige, der erkennt,

daß die Verneinung dieser Gebote vernunftwidrig ist, ist realiter tugendhaft.

In Zeiten, in denen die natürlichen Triebe noch die Vernunft beherrschten, mußte man für die letztere ein Äquivalent haben und nannte es Gott, heutzutage, wo die Vernunft aber die Triebe beherrscht, wo wenigstens das umgekehrte Verhältnis als Barbarei und Roheit angesehen wird, bedarf die Vernunft dieses Beistandes nicht mehr, denn nur frei kann sie befreiend auf die Menschen wirken, nur dann vermag sie die entgegenstrebenden Triebe zu besiegen und zu unterjochen. –

Hat nun nach schwerem Kampfe durch die befreiende Kraft der Vernunft die Sittlichkeit den Sieg errungen, ist also für den Menschen die Tugend gerettet, so ist doch nicht die erhoffte Glückseligkeit erreicht, denn die Spuren des Kampfes sind nicht getilgt, aus ihm ist die Schuld als verderbenbringende Frucht hervorgegangen. Darum auch nennt Schiller in seinem Liede von der Glocke das Schicksal herzlos, weil das Wollen und Wünschen des Einzelnen und sei es selbst auf das Höchste und Edelste gerichtet, nie ganz im Einklange sein wird mit den allgemeinen Vernunftsgesetzen und weil diese unbekümmert um den einzelnen Menschen immer ihre Macht geltend machen und den schließlichen Sieg davontragen werden.

Das Schicksal ist das ewig geheimnisvolle Streben des Menschengeistes, es ist der ewige Kampf um das Reich der reinen Vernunft, ein Kampf, in welchem Sieg und Niederlage wechseln, die aber in ihren Ursachen den Menschen unbegreiflich erscheinen, da dieselben nicht so hoch stehen, um den Kampf überblicken zu können. Nur langsam geht die Eroberung des Gebiets vor sich, denn unzählig sind die Hemmnisse, und nur wenige wagen es, kühn vorzugehen, sondern die meisten bleiben lieber in ihren Verschanzungen zurück; aber alle werden mit in den Kampf hineingerissen, um zu siegen oder zu fallen; wer sich von diesem Kampfe ausschließt, verleugnet sein Menschentum und wird dem Überläufer gleich verachtet, wer aber mit kühnem Mute vorwärts geht und eine Stellung nach der andern erobert, der wird sich die Unsterblichkeit erringen, denn er ist ein Abbild der strebenden Menschheit.

Je nachdem ein Mensch seine Lebensaufgabe anfaßt, wird sich sein Schicksal gestalten; es forsche der Mensch, wenn ihn Glück

oder Unglück trifft, wie viel er selbst dabei zu verantworten habe, dann wird er dazu gelangen, beides mit Würde zu tragen.

Von dieser Wahrheit gibt uns Schillers Braut von Messina ein treffendes Bild; grausam wechseln Glück und Unglück und bringen die, die zu schwach sind den Wechsel zu ertragen, in Verzweiflung.

Aus der so wohlbekannten Fabel der Tragödie sind als entscheidende Momente hervorzuheben: die Handlung beginnt mit dem Zustandekommen der Versöhnung; die Brüder erfahren, daß ihnen eine Schwester lebe, worauf diese der Mutter gestehen, daß ihre Herzen gewählt haben und sie ihr noch heute die Geliebte zuführen wollen. Die Mutter, von dem Übermaß des Glücks bewältigt, bricht laut jubelnd in die begeisterten Worte aus:

„Die Mutter zeige sich, die glückliche,
Von allen Weibern, die geboren haben,
Die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht."

Hier hat das scheinbare Glück der Mutter seinen Höhepunkt erreicht, jetzt beginnt die Umkehr, ein Schlag folgt dem andern, an die Stelle des strahlenden Glücks tritt das düstere Unheil, und mit grauenhafter Schnelle geht die Handlung der Katastrophe entgegen.

Kaum hat die Mutter sich ihres Glückes gerühmt, da kommt ihr Diener Diego mit der Unheilsmeldung zurück.

Eine Ähnlichkeit in der Anlage dieser Tragödie mit der des Ödipus von Sophokles ist unverkennbar, doch ist die Ähnlichkeit nur eine äußerliche, ihrem Wesen nach sind beide Dramen grundverschieden.

Im Ödipus ist die vor dem Drama liegende Handlung so weit geführt, daß den Personen jedwede Freiheit des Handelns fehlt, alle Personen kennen die Weissagungen, handeln also unter ihrem Einflusse, die Verbrechen sind alle geschehen, im Drama wird alles ans Tageslicht gebracht.

So erhebend auch die Sophokleische Dichtung ist, so gewaltig auch immer die Erkenntnis des Ödipus, daß er der Mörder des Laïus ist, auf den Zuschauer wirkt, so fehlt doch dem Stücke der eigentlich sittliche Kern, nach dem wir eine Tragödie beurteilen. Sophokles hat sich förmlich bemüht, den Ödipus von jeder Schuld so frei als möglich zu machen, um zu zeigen, wie ein Unschuldiger, wenn das Schicksal es einmal so will, zugrunde gerichtet wird.

Selbst bei der Ermordung des Laïus handelt er nicht durch seine Leidenschaft getrieben, sondern weil sein Leben bedroht ist, was die Verse 785–795 sattsam beweisen. Alle seine Handlungen sind vernünftig, deshalb erscheint uns eine solche Wendung unnatürlich und wirkt unbefriedigend auf unser Gemüt. Dem Schicksal, das er nach der Wahrsagung vermeiden will, läuft er gerade in die Arme, die Mittel, die er anwendet, es abzuwehren, haben gerade die entgegengesetzte Wirkung. Man mag sagen, dies sei im Leben oft der Fall, man mag dies gerade das Schicksal des Menschen nennen; aber man wird nicht sagen können, daß ein derartiges Andernaseherumgeführtwerden, ein solches Blindekuhspiel tragisch wirke. Welch eine Wirkung es im Lustspiel ausübt, das beweist zur Genüge „Der zerbrochene Krug" von Heinrich von Kleist.

In einem Drama werden wir dadurch nicht mitleidig erregt, sondern wir empfinden ein Schaudern und ein Grauen vor dem unheimlichen Wirken der Nemesis, wir sagen uns, daß ein Leben unter solchen Bedingungen eine Höllenqual sei, und verzweifeln an jedem sittlichen Streben. –

Wie unvereinbar ist auch der Selbstmord der Jokaste mit unserm Sittlichkeitsgefühl. Wenn wir überhaupt den Selbstmord billigen können, so können wir das nur dann, wenn dadurch die Sittlichkeit gerettet wird. Das ist aber hier nicht der Fall. Ohne es zu wissen, ist sie die Gattin ihres eigenen Sohnes gewesen und hat ihm zwei Töchter geboren. Diese Ehe war keine moralische Schuld, sondern nur ein widernatürlicher Akt, der, nur falls er mit Bewußtsein geschehen wäre, auch eine moralische Schuld gewesen wäre. Die Sittlichkeit war aber ins Schwanken geraten und mußte wieder ins Gleichgewicht gebracht werden, das konnte aber nur durch die Entfernung des Elements geschehen, durch welches das Schwanken verursacht war. Die störende Ursache liegt im Gange der Ereignisse, in der Hand der waltenden Nemesis. Diese klagen wir an und möchten als Verteidiger der so grausam Leidenden auftreten. Das nennen wir aber nicht tragische Empfindung, das Gefühl wollen wir nicht aus einer Tragödie heimbringen.

In keinem der übrigen sechs uns erhaltenen Dramen hat Sophokles das Einwirken des Schicksals auf so herbe und schroffe Weise gezeigt wie im „König Ödipus", mit dem man die Braut von Messina vergleichen will. Schillers Drama ist vom Ödipus

ebenso verschieden wie die moderne Religion der Vernunft von der griechischen Götterlehre, wie der neuere Mensch von dem alten Griechen und wie z. B. Goethes Iphigenie sich von dem gleichnamigen Drama des Euripides unterscheidet. So wie Goethe empfand, daß durch eine Lüge, wie sie die Iphigenie des Euripides ausspricht, der tragische Widerstreit nicht sittlich gelöst würde, so empfand auch Schiller, als er seine Braut von Messina schrieb, daß eine despotisch waltende Nemesis sich nicht mit unsern sittlichen Anschauungen vereinigen läßt.

Sein Drama erfüllt alle sittlichen Anforderungen, die wir an ein Drama stellen und ist trotz seines antiken Anstrichs durch und durch modern. Die Charaktere sind freilich nicht so ausgebildet, wie wir sie in den neueren Dramen, zumal bei Shakespeare finden, doch sind seine Personen keine Typen, sondern jede Person hat ihre individuellen Züge und Charaktereigenschaften, in denen schon die Bedingungen für ihr Geschick liegen. So stark ausgeprägte Charaktere, wie wir sie z. B. im Drama von Leisewitz finden, konnte Schiller nicht verwenden, da dort, wo das Walten der Vernunft gezeigt werden soll, eine Charakterausbildung weniger stark sein wird. Die Vernunft ist keine Förderung der charakteristischen Ausbildung.

In Schillers Drama ist die vor dem Stücke liegende Handlung noch nicht so weit fortgeführt, daß nur eine einzige Lösung möglich ist, sondern es ist noch fraglich, ob diese eine glückliche oder eine unglückliche werden wird. Im Sophokleischen Drama ist durch verschiedene Wahrsagungen das Geschick des Helden entschieden und, ehe das Stück beginnt, sind sie schon in ihrer ganzen Schrecklichkeit in Erfüllung gegangen. Dem Schillerschen Drama gehen zwei Weissagungen voraus, die sich zu widersprechen scheinen, deren Richtigkeit oder Unrichtigkeit das Stück erst zeigen soll.

Mit Ausnahme der Mutter kennt keine der Personen die Traumdeutungen und somit ist das Handeln der Geschwister frei und unbedingt.

Das ist aber ein wesentlicher Unterschied beider Dramen. Ehe das Drama beginnt, geschieht noch nichts, was für die Personen unbedingt verderbenbringend wäre, sondern die Lage ist derart, daß wir fühlen und empfinden, hier kann nur die Vernunft ein gutes Ende herbeiführen, während die Gewalt der Leidenschaft, die Macht des persönlichen Triebes Verderben bringen muß. Wir

sind gespannt, dem Kampfe zuzusehen, den diese beiden Mächte miteinander führen werden, unsere eigene, nicht durch Mitleidenschaft getrübte Vernunft zeigt uns klar den Weg zum Guten und Rechten, und sträubt sich gegen das durch Leidenschaft hervorgerufene Handeln der Personen.

Indem wir fürchten, daß die Leidenschaft alles verderben werde, hoffen wir, daß die Vernunft wieder ihr Recht behaupten werde, und dies gemischte Gefühl verläßt uns nicht durch das ganze Drama. Von dem Wirken einer übernatürlichen Macht, von dem Eingreifen einer rächenden Nemesis ist nichts zu merken.

Ein herber Fatalismus ist durchaus nicht das Wesen dieser Tragödie, sondern den Personen ist die volle Freiheit des Handelns gelassen. Nur ein Auftritt ist in dieser Beziehung etwas ungeschickt angelegt, nämlich derjenige, in dem die die Schwester retten wollenden Söhne die Mutter nach dem Kloster fragen.

Hier waltet ein unnatürlicher Zufall, hier scheint wirklich ein tückischer Kobold sein Spiel zu treiben. Ein Wort würde genügen, um den ganzen Konflikt zu lösen, doch immer wird es gesprochen, wenn die Person, welche die Lösung herbeiführen könnte, sich gerade entfernt hat. Warum verheimlicht die Mutter dem älteren Sohne den Namen des Klosters, den sie gleich darauf dem jüngeren nennt? Hier hat das Geheimtuen, das sonst in diesem Drama seine Begründung hatte, etwas Unnatürliches. Wir merken zu sehr die Absicht, daß die ganze Handlung tragisch auslaufen soll.

Der alte Tragödiendichter tat dies wohl mit Absicht, denn er wollte ja nichts anderes zeigen als das unbegreifliche Walten der Götter. Wenn Schiller es tat, so geschah es unabsichtlich und war bedingt durch den Stoff, der frei erfunden, etwas künstlich zurechtgelegt war. Da konnte es nicht fehlen, daß in einem Punkte sich etwas Unnatürliches in das Drama einschleichen mußte, und man darf nicht annehmen, als habe Schiller absichtlich, um das Walten des Fatums zu zeigen, die Handlung so zugespitzt. –

Wie oft hat man hören müssen, die Braut von Messina erfülle nicht die Hauptbedingung eines Dramas, sie errege kein Mitleid, sondern nur Grauen, da alle Personen schuldlos zugrunde gingen, da man nicht das Walten einer höheren Weltordnung herausfühle, die Gutes belohne und Böses strafe!

Eine Tragödie soll uns zeigen, wie Menschen, die von Natur

gut und edel sind, durch eine unglückliche Kette von Ereignissen oder durch die Intriguen eines Bösewichts zugrunde gehen, doch dürfen sie selbst nicht ganz unschuldig sein, sondern müssen durch ihren Charakter und durch ihr Handeln schuldbar erscheinen. Völlig unschuldig darf eine Person nicht leiden, da wir sonst nicht für sie fürchten können, doch muß die Schuld nur gering sein im Vergleich zu dem Schicksal des Helden, denn sonst fühlen wir kein Mitleid mit ihm, denn dann tritt unser Rechtsgefühl auf, bestätigt, daß das Strafmaß das rechte sei und unser Mitleid ist entflohen. Mit einem Schurken haben wir kein Mitleid, selbst wenn er vor unsern Augen in die rührendsten Klagen ausbricht und sich reumütig zur Buße bekennt; es mag sein, daß weichherzige Seelen durch derartige Ausbrüche mitleidig gerührt werden; tragisch ist so etwas aber auf keinen Fall. Ebensowenig darf ein jähes Ereignis, das nicht durch die Handlung selbst begründet ist, den Tod des Helden herbeiführen; dann können wir nicht fürchten, sondern werden höchstens erschreckt und bestürzt, sind aber nicht tragisch bewegt. Jede Handlung in einem Drama muß vorbereitet sein, wir müssen dunkel das Ende ahnen, hoffend, daß sich alles zum Guten wende, aber dennoch fürchtend, es könne alles ein schlechtes Ende nehmen.

Nur der gemischte Affekt wirkt tragisch. Dieser Anforderung aber genügt Schillers Braut von Messina in jeder Beziehung.

Isabella steht am Anfange der Tragödie keineswegs so ganz schuldlos da, d. h. ihre Handlungen sind auch derart gewesen, daß wir nicht ganz ohne Furcht sind, es könne Schlimmes daraus erwachsen. Schon ihre Ehe ist eine Schuld und durch die Rettung ihres Kindes hat sie insofern den Keim zu einer neuen Schuld gelegt, als sie es ihrem Gatten verheimlichen mußte. Wenn schon jede Handlung an und für sich mit Schuld verbunden ist, weil dadurch immer eine Verantwortung übernommen wird, so wird diese Schuld nur um so größer, die Verantwortung um so bedeutender, wenn eine Handlung im geheimen geschieht, da sich ja dann die Handlungen anderer nicht nach dieser richten können und so leicht mit derselben in Zwiespalt geraten können. Durch das Geheimhalten übernimmt ein Mensch eine doppelte Verantwortlichkeit für sein Handeln und hat deshalb kein Anrecht, sich nachher über ein unbarmherziges Schicksal zu beklagen, das ihm sein Glück zerstört hat.

Zumal in einem Hause, in dem so lange Mißtrauen und Feindschaft geherrscht haben, kann ein geheimes Handeln nicht zum guten Ende führen. Als Isabella dies erkennt, da ist es zu spät, da war der morsche Boden, auf dem die ganze Handlung sich aufbaute, schon zu tief unterwühlt, so daß der Bau krachend zusammenstürzen mußte, unter seinen Trümmern ihr Glück begrabend. Wir empfinden für sie das größte Mitleid, sie ist edel, ernst und besonnen, mehr der Vernunft als ihrem eigenen Triebe gehorchend. Die Lehren der Religion erkennt sie nur insoweit an, als sie sich mit ihrer Vernunft vereinigen lassen; das zeigt am klarsten der entsetzliche Fluch, den sie, als das Unglück über sie hereingebrochen, gegen alle Religion schleudert.

Kein Mensch hat, wenn er durch Handeln auf den Lauf von Ereignissen einwirkt, die Gewährleistung, ob seine Handlung auch zum guten Ziele führe, denn er ist nicht auf dem Standpunkte, von dem aus er den ganzen Verlauf übersehen kann.

Jeder Mensch tue das, wozu ihm im gegebenen Falle die Vernunft rät, die frei ist von individueller Neigung, und glaube nicht, daß die durch Priesterwort verkündeten Gottesgebote die alleinige Richtschnur des Handelns seien.

Auf diesem Standpunkte steht Isabella, darum gibt sie auch nichts auf den Orakelspruch des Arabers, denn wenn sie daran geglaubt hätte, so würde sie doch nicht gehandelt haben, denn dann hätte sie sich doch sagen müssen: Was vermag der Mensch gegen den Willen der Götter! Sagt man nun: dem Araber hat sie freilich nicht geglaubt, wohl aber dem Mönche, so fragt man sich noch immer: Warum handelte sie denn? Uns erscheint ihr Handeln wohl begründet, doch müssen wir uns sagen, daß in einem solch willkürlichen Eingreifen ein Keim zur Schuld liegt.

Gleicht nicht hierin Isabella etwas dem Macbeth, der, den Zaubersprüchen der Hexen trauend, von denen schon zwei in Erfüllung gegangen sind, dennoch glaubt, auf die Handlung einwirken zu müssen? Was treibt ihn denn zur Ermordung Duncans, doch wohl nicht allein das Drängen seines Weibes, sondern gewiß ebensosehr der in jedem Menschen steckende Drang, sich selbst sein Geschick zu bilden, der ewige Trieb, die Freiheit des Willens zu wahren. In den Motiven sind die beiden Handlungen freilich verschieden, Macbeth wollte Böses, Isabella Gutes damit bezwecken,

eine Ähnlichkeit ist nur in der Ursache ihres Handelns vorhanden. Die Schuld Isabellas ist nicht derart, daß wir glauben, hieraus müsse notwendigerweise Übles entstehen, sondern berechtigt vielmehr zu der Hoffnung, es könne alles gut werden. Haben wir aber nicht ein gleiches Gefühl bei Desdemona, Cordelia und Julia und ist dies Gefühl nicht am meisten dazu angetan, unser Mitleid auf das höchste zu erregen!

Es kann hier nicht die Absicht sein, ein Sündenverzeichnis der in dem Drama handelnden Personen aufzustellen, doch es erscheint unerläßlich, klarzulegen, daß in der Handlungsweise der einzelnen Personen der Keim zu der grauenvollen Katastrophe liegt und daß nicht, wie bei den antiken Dramen das Einwirken einer unsichtbar wirkenden höheren, persönlichen Macht verspürt wird. In der Handlung selbst, nicht über ihr ruht die Nemesis.

Der Haß der beiden Brüder stammt aus früher Kinderzeit, eine verkehrte Erziehung hat ihn genährt, anstatt ihn zu beseitigen. Daß er ein widernatürlicher war, erkennen die Brüder nach der Versöhnung; jetzt sehen sie, daß nur eine dünne Wand sie voneinander trennte, aber die Wand war undurchsichtig, so kannten sie einander nicht, waren mißtrauisch aufeinander und vermochten so den ersten Schritt zur Versöhnung nicht zu tun. Als das mahnende Wort der Mutter die dünne Wand zerbrochen, da erkennen die Brüder ihre sinnlose Leidenschaft und eine wahre Aussöhnung kommt zustande, die uns erquickt und zu der Hoffnung berechtigt, daß jetzt wieder die Freude in das vereinsamte Haus ziehen werde. Jedes Mißtrauen zwischen den beiden Brüdern ist nun gewichen, und kein Geheimnis soll sie jetzt noch voneinander trennen. Nur eines gestehen sie sich gegenseitig nicht, und das führt sie gerade in ihr Verderben, das Geheimnis ihrer Liebe zu Beatrice. —

Wenn wir auch vom rein menschlichen Standpunkte die Handlungsweise Don Manuels, wie er Beatrice, deren Anmut ihn im Bann hält, zu seiner Gattin macht, nur preisen können und mit Wonne und Behagen der Schilderung lauschen, so sagen wir uns doch wieder, daß ein so vorschnelles Handeln nicht vernünftig und deshalb schuldbar sei. Wenn nun zu dieser Handlung eine zweite kühne Tat sich gesellt, die Entführung der Gattin aus dem Kloster und zwar in einem Augenblick, wo ihm seine Vernunft zum Gegenteil raten mußte, so verstärkt sich seine Schuld doch ganz gewiß

umsomehr, als ihn diese zweite Handlung außerstande setzt, die Folgen seiner ersten Tat weiter zu berechnen. Das Geheimnisvolle, das seine Handlungen umgibt, verstärkt nur noch die Furcht, hieraus könne Schlimmes erwachsen.

Es ließe sich aus den verschiedenen Auftritten leicht nachweisen, daß es mit der dem Don Manuel so oft nachgerühmten Besonnenheit nicht sehr weit her ist; er ist zwar nicht so leidenschaftlich wie sein Bruder Cesar, aber besonnen kann er doch auf keinen Fall genannt werden. –

Leidenschaftlich und zwar im höchsten Grade erscheint uns die Handlungsweise Don Cesars. Er sieht bei der Leichenfeierlichkeit ein weibliches Wesen, verliebt sich in dasselbe, entsendet, um ihren Wohnort zu entdecken, nach allen Richtungen Späher, erfährt denselben, eilt dorthin, erklärt in glühender Leidenschaft seine Liebe und macht sie, die halb ohnmächtig, keines Wortes fähig dasteht, vor allem Volke zu seiner Braut. Ihr Schweigen nimmt er für jungfräuliche Scham und bemerkt gar nicht das Entsetzen, das sich auf ihrem Antlitze spiegelt. Seine Vernunft ist gänzlich unterdrückt von seinen Trieben und sein Denken ist durch die Liebe so geblendet, daß er seinen Bruder, in dessen Armen er die Geliebte findet, niedersticht, der wie er doch wissen konnte, keine Ahnung von seinem Geheimnisse hatte und also nicht in der Absicht hergekommen war, ihm die Braut zu entführen. Sein leidenschaftlicher Charakter läßt ihn diese wahnsinnige Tat begehen und blendet ihn so sehr, daß er noch nach dem Morde im Recht zu sein und nur als gerechter Richter gehandelt zu haben glaubt, das zeigen seine Worte:

„Ein furchtbar gräßlich Ansehn hat die That,
Doch der gerechte Himmel hat gerichtet."

Darum auch tritt er so ruhig, ohne das Pochen des Gewissens zu verspüren, vor die Mutter und muß nun hier den Zusammenhang der Dinge, die entsetzliche Verkettung der Verhältnisse erfahren. Da macht mit furchtbarer Gewalt die Vernunft ihr Recht geltend, da fordert das Gewissen sein heiliges Recht und läßt ihn in einen tiefen Abgrund hinabblicken. Er erinnert uns in diesem Augenblick an Othello, nachdem er erfahren, daß Desdemona rein und treu war. Wie dieser, so fühlt sich auch Don Cesar wie der Richter, der durch Leidenschaft erregt ein ungerechtes Urteil vollstreckt hat. Das kann er nicht ertragen; jetzt muß er gegen sich

als der gerechte Richter auftreten, der er vorher zu sein vermeinte. Auf diese Weise ist sein Selbstmord zu begründen und zu verteidigen. —

In seinem Aufsatze „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" sagt Schiller: „Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grad zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig. Tritt also ein Fall ein, wo die Hingebung des Lebens ein Mittel zur Sittlichkeit wird, so muß das Leben der Sittlichkeit nachstehen."

Wer die Richtigkeit dieses Satzes anerkennt, der muß sich sagen, daß Cesars Tod eine moralische Notwendigkeit ist.

Nicht die Verwünschungen seiner Mutter, noch das Gefühl der Zurücksetzung, die er bei den Tränen der Mutter, und der noch immer von ihm als Geliebte betrachteten Schwester empfindet, sind der eigentliche Grund zu seinem Selbstmorde. Sie beschleunigen seine Entschließung, aber der eigentliche Grund liegt in der Erkenntnis, daß er in der moralischen Welt ein störendes Element sei, daß nur durch seinen Tod die Sittlichkeit wiederhergestellt, das Gräßliche gesühnt werde.

Die Liebe und ein durch sie hervorgerufenes vorschnelles Handeln ist die Schuld der beiden Brüder. Daß die Geliebte eine und dieselbe Person ist und zwar die eigene Schwester, ist ein tragischer Zufall, der in seinen natürlichen Ursachen genügend begründet erscheint, und nicht das Spiel einer fatalistischen Macht, die des tragischen Endzwecks halber die Personen zusammenführt. Wer dies annimmt, der muß auch in der Liebe Othellos und Desdemonas oder in der Julias und Romeos etwas Fatalistisches sehen, dem muß die ganze Welt unter der Herrschaft eines Geistes erscheinen, der dem Menschen das höchste Glück zuteil werden läßt, um ihn nachher nur um so unglücklicher zu machen. Ist das ewig Tragische der Liebe wirklich nichts anderes als das Walten eines solch neidischen Geistes, oder liegt nicht vielmehr das Tragische in dem Wesen der Liebe selbst begründet? Welcher Liebende vermöchte den Ursprung seiner Liebe zu ergründen, wer vermöchte Liebe zu denken, ohne sie zu fühlen? Liebe ist eine harmonische Vereinigung von Denken und Fühlen, Geist und Seele sind in ihr so innig miteinander verbunden, haben sich gegenseitig so durchdrungen, daß man nicht die Grenze des Denkens und Fühlens be-

stimmen kann. Wenn aber der Geist so fest in den Banden der Seele liegt, die Vernunft so sehr von den Trieben beeinflußt ist, so kann der Mensch nicht ruhig und klar eine Sache beurteilen, so vermag er nicht objektiv zu handeln, sondern seine individuellen Neigungen werden sich vordrängen, und so wird er Schuld auf sich laden. Daß gerade die Liebe, die dem Menschen das Leben so wunderbar verklärt, die ihm so recht eigentlich den Stempel der Menschlichkeit aufdrückt, denselben so oft ins Verderben führt, daß in ihr der Wechsel von Lust und Leid am wundersamsten, geheimnisvollsten stattfindet, das macht die Liebe, so lange es Menschen gibt, immer zum erhabensten Stoffe der Poesie und das ist es, was dem Hohenliede der Liebe, der Shakespeareschen Tragödie Romeo und Julia, die Unsterblichkeit zusichert. —

Es war nicht Schillers Stärke, die Liebe in ihrem traumhaften Wesen, in ihrer wunderbaren Verklärung darzustellen, denn er verstand es nicht, das gemütliche Leben des Weibes zu schildern. Seine Frauengestalten sind alle zu männlich, die Vernunft waltet bei ihnen zu sehr vor und schwächt die dem Weibe so natürlichen Regungen des Herzens.

Der erste lange Monolog Beatricens läßt uns tief in ihr Inneres blicken. In die süße Lust, welche sie bei dem Gedanken an die Liebe Don Manuels empfindet, mischt sich das Gefühl der Schuld. Sie hat sich eigenmächtig ihr Geschick erkoren und empfindet, daß sie nun auch selbst dafür die Verantwortung zu tragen habe, aber sie erträgt diese Schuld gern, da sie ja der Liebe des geliebten Mannes teilhaftig ist. In der Liebe hat sie ihr volles Glück gefunden und will deshalb von allem andern nichts wissen. Aber indem sie so denkt, empfindet sie, daß sie nun nicht mehr mit ruhigem Gewissen die Kirche betreten kann. Dies Schuldbewußtsein hat schon so auf ihr Wesen eingewirkt, daß sie sogar ihrem Gatten nicht mit voller Offenheit entgegentreten kann.

Warum geht sie, von dem alten Diego überredet, ohne Wissen und wider Willen ihres Gemahls zur Leichenfeier des Fürsten? Sie sagt, eines bösen Sternes Macht habe sie dahin getrieben; ist es aber etwas anderes als ihr schuldbewußtes Gemüt, das sie eine unerlaubte Handlung begehen läßt? Wenn sie nun bei dieser Feier einen Jüngling sieht, bei seinem Blick sich wunderbar getroffen fühlt und den Gedanken an ihn nicht aufgeben kann, hat sie dann

nicht doppelt die Pflicht, ihrem Gatten alles zu vertrauen? Sie aber hält alles geheim und schnürt so den Unglücksknoten nur noch fester zu, anstatt ihn zu lösen. Die anfangs nach menschlichen Begriffen nur unbedeutende Schuld ist jetzt zur wirklich tragischen Schuld herangewachsen. Wo aber tragische Schuld vorhanden ist, da kann uns ein tragisches Ende nicht unvermutet erscheinen, da kann uns nicht der Gedanke kommen, daß hier eine rächende Nemesis im Spiele sei, da werden wir vielmehr gemahnt, an unsere eigene Schwäche und Ohnmacht zu denken, da empfinden wir, daß auch wir nicht schuldlos sind und werden vor Stolz und Selbstüberhebung gewarnt.

Erhebender und ergreifender konnte Schiller die durch das Stück in uns hervorgerufene Empfindung nicht ausdrücken als durch die von dem Chor gesprochenen Schlußworte:

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht
Der Übel größtes aber ist die Schuld."

Das ganze große Geheimnis der Menschenseele liegt in diesen Worten, der Kernpunkt aller Religion, das Abhängigkeitsgefühl des Menschen liegt denselben zugrunde. So weht durch die ganze Tragödie ein religiöser Hauch, der trotz der Schrecknisse wohltuend und lindernd auf jedes Gemüt wirkt. –

Jedes Drama, das auf einen dauernden Wert Anspruch macht, muß religiös sein, mag nun das Leben und Leiden eines Helden, der Untergang eines Geschlechts, einer Familie dargestellt werden, mag nun ein einfaches Ereignis aus dem bürgerlichen Leben den Stoff dazu hergeben, nur dann, wenn es religiös, wenn es ein Versuch ist, das große Weltgeheimnis zu lösen, wird es befreiend auf den Zuschauer wirken. Und nur dann ist es allgemein verständlich, dem Studierten wie dem Unstudierten, dem Gebildeten wie dem Ungebildeten, denn die Sätze der Vernunft sind einfach und klar, und es bedarf keines Studiums, um sie zu begreifen; sie sind dem Menschen angeboren, denn sie sind nichts anderes als der Ausfluß seiner Vernunft, die ihm die Natur gab, als sie ihn erschuf.

Das eben ist das Wesen der wahren Tragödie, daß sie am besten dazu angetan ist, dem Volke Moral zu predigen, ihn vor Untugend und Laster zu warnen, ihm im Leiden ein Trost, in der Freude ein Warner zu sein, seinen rauhen Charakter zu glätten und

zu mildern und seine überschwänglichen Gefühle zu dämmen und zu klären.

Die Kirche versieht dies Amt, indem sie den Menschen auf etwas Höheres, Überirdisches hinweist, von welchem je nach Verdienst Gutes und Böses komme. Im Leid hält sie den Menschen aufrecht, indem sie ihm Versprechungen macht, daß er dereinst im Jenseits ein um so glücklicheres Leben führen werde und in der Freude mäßigt sie ihn, indem sie ihm das Schreckbild der Hölle als Folge seiner Unmäßigkeit vorhält.

Das Drama hingegen erzieht den Menschen, indem es ihn auf sein eigenes Herz hinweist, aus welchem Gutes und Böses entspringt und indem es ihn mahnt, im Glück und im Leiden nur immer seine Pflicht zu tun und sich nicht durch seine Neigungen und Triebe hierin hindern zu lassen.

Die Kirche erbaut sich ein künstliches System auf dem Grunde des Glaubens, wankt dieser, so muß der ganze Bau krachend zusammenstürzen, die echte Tragödie aber baut sich auf dem festen, zuverlässigen Grunde der Vernunft auf, der durch nichts ins Wanken gebracht werden kann, da der Mensch, indem er seine Vernunft verleugnet, seine Menschheit aufgibt.

Die Kirche hat sich überlebt; sie war so lange gut, so lange im Volke nicht das Bewußtsein seiner eigenen Kraft war. Als diese erwachte, da hielt sich die Kirche für berufen, dieselbe zu unterjochen, aber das ist ihr trotz ihrer Allgewalt und trotz ihrer nichtsscheuenden Mittel nicht gelungen, denn der gesunde Geist, und sei er auch noch so unbedeutend gegenüber dem bedeutenden Krankheitsstoff, dringt doch endlich durch und heilt zuletzt den ganzen Organismus. Der gesunde Geist aber ist das Wort unserer großen Dichter, in denen sich das ganze Gefühlsleben des Volkes ausspricht.

Nicht aus dem stehenden Gewässer der kirchlichen Doktrinen, sondern aus dem ewig klaren und frischen Borne der Poesie schöpfe man die Moral und reiche sie dem nach Wahrheit lechzenden Volke dar. Die sittliche Bedeutung der großen Dichtwerke muß die Kirche anerkennen, diesen kristallhellen Quell vermag auch sie nicht zu trüben. Aber sie weiß es, diese Geisteserzeugnisse für ihre Sache zu verwerten, und indem sie sich eifrig bemüht, bedeutende Geister wie Schiller und Goethe zu guten und gläubigen Christen umzustempeln, will sie dem Volke glauben machen, als seien ihre Werke

nichts anderes als Zeugnisse für die gute Sache des Christentums. Aus diesem Streben heraus kann man es sich erklären, wenn man in Schillers „Göttern Griechenlands“ die Sehnsucht Schillers zum wahren Christentum erblicken will, indem dieser die Personifizierung der Gottheit auf Erden herbeiwünscht, oder wenn man gar behauptet, Goethe habe in seinem Faust das Los eines Menschen darstellen wollen, der vom Christentum abgefallen sei. Leider finden derartige Ansichten noch immer Anhänger, die sich teils aus Leuten, welche die Dichtwerke gar nicht kennen oder verstehen, teils aus solchen rekrutieren, die zu bequem sind, weiter nachzudenken. Aber solche einseitige Anschauungen sind nur vorüberflatternde Erscheinungen, sie versinken in dem gewaltigen Strome der Zeit, um nicht wieder aufzutauchen, während die großen Dichtungen durch die über sie hinwegspülenden Wellen von allem Schlamm befreit, immer von neuem in reiner, unvergänglicher Schönheit auftauchen auf dem Meere der Weisheit zum Ruhme und zur Ehre des unsterblichen Dichters der „Braut von Messina“.

Schillers Tell
in den Wiener Bearbeitungen von Grüner und Schreyvogel.

Von
Eugen Kilian (Karlsruhe).

Später als im übrigen Deutschland haben die Dramen unserer Klassiker in der Kaiserstadt Wien ihren Einzug gehalten. Das Charakteristische dieser Erscheinung für die Geschichte des geistigen Lebens in Österreich wird dadurch erhöht, daß es in verschiedenen Fällen die Vorstadtbühnen waren, die der Kaiserlichen Hofburg die Palme des Vortritts abgewannen. So wurde Götz von Berlichingen, abgesehen von einem ersten Versuche des Kärntnertortheaters vom Jahre 1783, zuerst in der Leopoldstadt 1808, dann im Theater an der Wien 1809 gegeben, zwanzig Jahre, bevor das Burgtheater unter Schreyvogel 1830 den ersten kühnen Anlauf unternehmen konnte, das Stück in den Spielplan der Kaiserlichen Hofbühne aufzunehmen. In gleicher Weise wurde das Käthchen von Heilbronn schon 1810 vom Theater an der Wien gespielt, und erst elf Jahre später, 1821, erschlossen sich ihm die Pforten des Hofburgtheaters. Die Räuber blieben Jahrzehnte ein Spektakelstück der Vorstadtbühnen, ehe ihnen Einlaß in die geweihten Räume der Hofburg gewährt wurde. Ein ähnliches Schicksal war auch Schillers Tell beschieden, der zuerst am 30. Mai 1810 im Theater an der Wien erschien und erst siebzehn Jahre später, am 29. November 1827, seinen Einzug auf der Kaiserlichen Bühne hielt.

Daß Schillers gewaltiger Freiheitsang mit seinen zahlreichen Beziehungen auf Österreich und das habsburgische Kaiserhaus bei den damaligen Zensurverhältnissen ganz besondere Schwierigkeiten bereitete, ist leicht verständlich. Unter welchen Vorsichtsmaßregeln die Aufführung nur gewagt werden durfte, zeigt die Bearbeitung, die der Aufführung des Wiedener Theaters von 1810 zugrunde lag.

Diese Bearbeitung entstammte der Feder des Heldenspielers und Regisseurs Franz Grüner, desselben, der auch den Götz für die Aufführung des Theaters an der Wien 1809 zu einer Art von Roßkomödie zurechtgestutzt hatte. Gegenüber dieser Verballhornung von Goethes Jugendwerk allerdings konnte seine Einrichtung von Schillers Tell, abgesehen von den durch die Zensurverhältnisse bedingten Änderungen, als eine relativ pietätvolle Arbeit gelten.

Komposition und Szenenfolge blieben in den ersten drei Akten unangetastet. Der fünfte Akt aber wurde, abgesehen von einigen wenigen Einzelheiten, völlig getilgt, der vierte in zwei Akte zerlegt.[1]) Infolgedessen umfaßte der vierte Akt in Grüners Einrichtung nur Szene 1 und 2 des Originals: Tells Rettung aus dem Schiff und den Tod Attinghausens, und schloß mit Ulrichs von Rudenz Worten:

Dann auf die Feinde stürzt, wie Wetters Strahl,
Und brecht den Bau der Tyrannei zusammen. (V. 2560.)

Es folgte die Bühnenanweisung:

Er und Melchthal eilen ab. Die übrigen gruppieren sich um die Leiche. Der Vorhang fällt.

In die Szene an Attinghausens Leiche waren von Grüner einige Stellen aus der ersten Szene des getilgten fünften Aktes eingeschoben. Nach den Worten:

---

[1]) Nach dem Theaterzettel der ersten Aufführung im Theater an der Wien war das Stück in vier Akte eingeteilt, d. h. die Szene in der hohlen Gasse schloß sich wie im Original unmittelbar an die vorangehende Attinghausenszene an. Dagegen zeigt das Buch der Grünerschen Bearbeitung, das später auch Schreyvogel seiner Einrichtung zugrunde legte, die fünfaktige Einteilung. Auf dieses Buch (Burgtheater-Archiv, Nr. 724) stützen sich die Angaben der vorstehenden Arbeit. Das Titelblatt des Buches zeigt den Vermerk: Zur Aufführung eingerichtet von Franz Grüner. Die Musik ist von Adalbert Gyrowetz, Kapellmeister des k. k. Hoftheaters an dem Kärntnertor. 1827. Hierauf folgt von Schreyvogels Hand: Dem zensurierten, im Theater an der Wien eingeführten Soufflierbuche durchaus gleichlautend. Schreyvogel. m. p.

Die Änderungen von Schreyvogels Einrichtung sind mit Bleistift in das Grünersche Buch eingetragen. Der Text Grüners ist nur an einer Stelle nicht mehr wiederherzustellen: in der ersten Attinghausenszene, wo nach V. 800 eine 6 Zeilen umfassende Rede Attinghausens begann, die von Schreyvogel unter Herstellung des Originaltextes überschrieben wurde und deshalb nicht mehr zu lesen ist.

Vgl. über Schreyvogels Aufführung des Tell: A. v. Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, S. 69ff.

Ein Schweizer bin ich, und ich will es sein
Von ganzer Seele – (V. 2472)

blieb Rudenz „mit gesenktem Haupte bei dem Toten liegen“, Walter Fürst, „der indessen bei Seite kniend still für den Toten gebetet“ hatte, trat zu Melchthal, und der Text ging mit freier Benutzung von V. 2868 ff. (Akt V, 1) in folgender Weise weiter:

Fürst. O sprecht doch, Melchthal! Bringt Ihr gute Kunde?
Sagt, sind die Lande alle rein vom Feind?
Melchthal (umarmt ihn). Rein ist der Boden. Freut Euch, alter Vater!
In diesem Augenblicke, da wir reden,
Ist nur ein Vogt mehr in der Schweizer Land,
Doch bald ist dieser auch dem Ziele nah!
Fürst. O sprecht, wie wurdet Ihr der Burgen mächtig? etc. V. 2873 ff.

Nach V. 2876 folgte:

Fürst. Hat sich der Landenberger Euch nicht widersetzt?
Melchthal. Nicht lag's an mir, daß er das Licht der Augen
Davontrug, der den Vater mir geblendet. etc. V. 2905–2914.

Nach Walter Fürsts Worten:

Wohl Euch, daß Ihr den reinen Sieg
Mit Blute nicht geschändet!

ging der Text in Grüners Fassung weiter:

Fürst. Dennoch ist nicht alles, so wie wir gehofft, vollendet;
Vom Geßler fürcht' ich schweren Widerstand.
Melchthal. Wir eilen ungesäumt ihm nach gen Küßnacht;
Mit frohem Mut erwarten uns die Brüder,
Auf wenig Augenblicke nur folgt' ich
Hierher dem Rudenz.

Nun ging der Text wieder in die zweite Szene des vierten Aktes über (V. 2472):

Rudenz (erhebt sich). Trauert um den Freund,
Den Vater aller, doch verzaget nicht!
etc. bis zum Schluß der Szene mit starken Kürzungen (gestrichen u. a. V. 2497–2516 und V. 2523–2553).

Der fünfte Akt umfaßte bei Grüner nur die Szene in der hohlen Gasse (IV, 3), an die mit Weglassung der barmherzigen Brüder ein rascher Schluß des Stückes angeflickt war.

Auf Stüssis Worte (V. 2819):

Der Tyrann
Des Landes ist gefallen. Wir erdulden
Keine Gewalt mehr. Unser Land ist frei! (Statt: Wir sind freie Menschen!)

folgte die Bühnenanweisung:

„Auf allen Höhen sammeln sich bewaffnete Bauern. Walter Fürst führt Hedwig an der Hand. Tell mit seinen zwei Söhnen. Stauffacher, Melchthal, Baumgarten mit mehr wie 40 Landleuten (alle bewaffnet). Weiber und Kinder, worunter Ruodi und Jenny sich befinden und alle, die im Rütli geschworen, stürzen heraus, Tell in ihrer Mitte habend."

Der Text ging unter freier Benutzung und Umstellung der Verse 3141—3145 und 3178—3180 aus V, 2 in folgender Weise weiter:

Die Auftretenden. Das Land ist frei, ist frei!

Hedwig. O Tell! Tell! (Sie tritt zurück und läßt seine Hand los.)

Tell. Was erschreckt Dich, liebes Weib?

Hedwig. Wie – wie kommst Du mir wieder? – Diese Hand –
Darf ich sie fassen? – Diese Hand – O Gott!

Tell (herzlich und mutig). Hat Euch gesichert und das Land gerettet,
Sie hat der Kinder liebes Haupt verteidigt,
Des Herdes Heiligtum beschützt, das Schrecklichste,
Das Letzte von den Euren abgewendet,
Ich darf sie frei hinauf zum Himmel heben.

Hier traten Rudenz und Bertha auf, von mehreren Bauern und Bäuerinnen begleitet:

Rudenz (umarmt den Tell, Bertha Hedwig und Tells Kinder).

Bertha (tritt in die Mitte des Volks). Landsleute! Tell! Genossen!
Nehmt mich auf.

usw. nach der letzten Szene des Originals V. 3283—3290.

Statt der letzten Worte Ulrichs folgten als Schlußverse des Stückes mit Benutzung von V. 3087 und 3282:

Stauffacher (indem er Tell bei der Hand nimmt). O rufet Heil dem Retter von uns allen!

Alle. Es lebe Tell, der Schützer und Erretter! (Die Hochzeitsmusik fällt drein, man hört wiederholt tumultuarisch ausrufen: Er lebe! Allgemeine Bewegung und Gruppen.)

Abgesehen von dieser gewaltsamen und barbarischen Verkürzung des Schlusses, die die Personen des letzten Auftritts in ganz unmöglicher und geradezu lächerlicher Weise in der hohlen Gasse zusammenführte, zeigte Grüners Bearbeitung die unveränderte Szenenfolge des Originals. Der Text im einzelnen enthielt zahlreiche größere oder kleinere Veränderungen, die durch die besonderen Wiener Zensurverhältnisse veranlaßt waren. Vor allem mußten sämtliche Beziehungen auf Österreich und das habsburgische Kaiserhaus vermieden werden. Selbst die bloße Nennung Österreichs, des Kaisers oder des Königs wurde umgangen.

An Stelle des Königs trat fast durchweg der Vogt. So sagte der Ausrufer V. 398:

Daran will
Der Landvogt die Gehorsamen erkennen.

Attinghausen klagte V. 786:

Das ganze Land liegt unterm Druck der Vögte

und sagte zu Rudenz, anstatt ihn vor dem stolzen „Kaiserhof“ zu warnen, V. 850:

Dort bei dem stolzen Landvogt bleibest du,
Dir ewig fremd mit deinem treuen Herzen!

Auch die „Tyrannen“ wurden durchweg durch die bösen Vögte ersetzt. Melchthal fragte V. 719:

Wie bringen wir uns sichre Kunde zu,
Daß wir den Argwohn dieser Vögte täuschen?

und Stauffacher verkündete auf dem Rütli V. 1459:

Laßt die Rechnung der Landvögte
Anwachsen, usw.

Die Vorsicht, womit man in dieser Beziehung verfuhr, wurde geradezu komisch, wenn man sogar an solchen Stellen, denen jede bestimmte persönliche Beziehung fehlte, die „Vögte“ einschob, mit der allzu deutlich erkennbaren Absicht, jeden auch nur möglichen Gedanken an das Haus Habsburg zu vermeiden.

So erhielten Walter Fürsts Worte V. 541:

Ja, es ist ohne Beispiel, wie sie's treiben!

die jede mißliebige Deutung ausschließende Fassung:

Ja, es ist ohne Beispiel, was die Vögte treiben!

und Melchthals Worte auf dem Rütli V. 1013:

Entrüstet fand ich diese graden Seelen
Ob dem gewaltsam neuen Regiment

mußten in dem zweiten Vers den verdeutlichenden Zusatz erhalten:

– – – neuen Regiment der Vögte.

Geßler fragte Tell V. 1865 mit Unterdrückung des Kaisers in dem einen Verse:

Verachtest Du so sehr meine Mandate, Tell?
Und mich, der hier an Kaisers Statt gebietet usw.

Auch alles, was für das Selbstgefühl des Adels irgendwie peinlich schien, wurde getilgt oder verändert. Der sterbende Attinghausen mußte auf die profetischen Worte verzichten V. 2431:

Der Adel steigt von seinen alten Burgen
Und schwört den Städten seinen Bürgereid.

Statt:

des Adels Blüte fällt (V. 2446)

mußte er sagen:

die Landvögte fallen,

und Melchthal hatte die stolze Regung seines bäuerlichen Selbstgefühls V. 2489:

Was ist der Ritter ohne uns?
Und unser Stand ist älter als der Eure

zu unterdrücken.

Der Fischer durfte in der ersten Szene des vierten Aktes V. 2119 nicht von des Volkes „Rechten“, sondern nur von des Volkes „Bestem“ reden, und Bertha nannte sich am Schluß des Stückes V. 3284 mit Unterdrückung der ominösen „Freiheit“:

Die erste Glückliche,
Die Schutz gefunden in der Guten Land.

Von größeren zusammenhängenden Stellen, die wegen ihrer Beziehung auf Österreich oder ihres allzu kühnen Freiheitsdranges gefährlich schienen, wurde gestrichen: Das Gespräch Stauffachers mit dem Pfeifer von Luzern V. 183–194, in der ersten Attinghausenszene die schönsten und wirkungsvollsten Teile dieser Szene V. 861—928,[2]) in der Rütliszene Konrad Hunns Bericht über seine Rheinfelder Sendung nebst den vorangehenden Gesprächen V. 1290—1352, ferner der Schlußteil von Stauffachers großer Ansprache mit den Worten über die „ew'gen Rechte“ V. 1276—1285. Auch die Jagdszene zwischen Rudenz und Bertha, die ihre beiden Schlußverse 1730 und 1731 verlor und Berthas Rede V. 1662—1672 durch die beiden neugedichteten Verse Ulrichs:

Nur glaubt an mich; O Bertha! Alles läßt
Mich Eure Liebe sein und werden

ersetzte, erfuhr durch Grüner einige höchst grausame Kürzungen.

Die kirchliche Zensur fand gegenüber der politischen in Wilhelm Tell kein großes Arbeitsfeld. Der Rücksicht auf die Geistlichkeit mußte nur der Pfarrer Rösselmann, dessen Reden auf verschiedene andere Personen übertragen wurden, zum Opfer fallen. Die von Grüner gestrichenen, von Schreyvogel wieder hergestellten Worte Tells V. 1802:

---

[2]) Dafür wurde vor V. 823 in die Rede von Rudenz gänzlich überflüssiger Weise der matte Vers eingeflickt:

Doch höre nicht die Stimme der Verführung.

Das Feld gehört dem Bischof und dem König

mußten abgeändert werden in:

Das Feld gehört den Herren, nicht den Bauern.

Die Verstümmelungen des Stückes durch Grüner, die in erster Reihe den ganzen fünften Akt und dann vor allem die Rütli- und die erste Attinghausenszene trafen, fallen natürlich nicht so sehr der Person des Bearbeiters, als den Zensurverhältnissen, unter deren Druck er arbeitete, zur Last. Daß das Stück überhaupt gegeben werden durfte, hatte Graf Palffy dem Fürsten Metternich nur mit Mühe abgerungen. Die Aufführung, die schon für 1809 geplant war, mußte unterbleiben, da Metternich es im Hinblick auf die Tiroler Vorgänge für angezeigt hielt, „alles zu vermeiden, was zu gewissen peinlichen Rückerinnerungen Anlaß geben könnte." Für das folgende Jahr wußte Palffy die Aufführung durchzusetzen, indem er gegenüber den Bedenken Metternichs hervorhob, daß „wenn Stücke von so großem Werte erlaubt werden, die Zensur im In- und Auslande sich mehr Achtung erwerbe und gegen dasjenige, was durch Trivialität unwürdig und wirklich anstößig ist, um so strenger sein könne".[3])

Noch weit schwieriger war es selbstverständlich, die Aufnahme des Wilhelm Tell in den Spielplan der Kaiserlichen Hofburg durchzusetzen. Daß Schreyvogel schon sehr früh den Gedanken an eine Aufführung des Stückes in sich trug, zeigt eine Äußerung seines Tagebuchs unter dem 6. August 1814, wo er im Hinblick auf den Mißerfolg eines Trauerspiels von Theodor Hell (Konstantinopels Fall) im Theater an der Wien vermerkte: „Ein klassisches Stück (etwa Wilhelm Tell) muß den Schaden schnell vergessen machen."

Auch wenn sich diese Äußerung zunächst wohl nur auf eine Wiederaufnahme des Stückes im Theater an der Wien bezog, war es zweifellos ein Lieblingsgedanke des Dramaturgen, den klassischen Stücken, die er dem Burgtheater im Laufe des folgenden Jahrzehnts zuführte, möglichst bald auch Schillers großes Freiheitsdrama einzureihen. Wie spät er damit durchdrang, zeigt die Tatsache, daß erst am 29. November 1827 die erste Aufführung des Tell an der Hofburg stattfand.

Über die Bearbeitung Schreyvogels und ihre Absichten be-

[3]) Vergl. Glossys Mitteilungen in dem Katalog der Theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien 1892, S. 72.

richtete der Vizedirektor Ignaz von Mosel an den Grafen Czernin in einem Gutachten, das Karl Glossy neuerdings in seiner Einleitung zu den Tagebüchern des Dramaturgen (S. LXIII) veröffentlicht hat:

„Der Bearbeitung von der bewährten Hand Schreyvogels ist das Souffleurbuch des Theaters an der Wien zugrunde gelegt und alle in politischer und historischer Beziehung anstößigen Stellen sorgfältig vermieden. Dagegen sind die aus bloßer Ungeschicklichkeit und ohne Rücksicht auf die Forderungen der Zensur gemachten Verstümmelungen der dichterischen Komposition beseitigt und einige des Zusammenhanges wegen durchaus notwendigen Stellen und Szenen wieder hergestellt worden. Besonders mußte der Schluß, der in der Bearbeitung des Theaters an der Wien auf das Unanständigste übereilt ist, mehr ausgeführt und die in politischer Hinsicht ganz unbedenkliche Episode des Melchthal und der Bertha zugleich mit der Haupthandlung gehörig entwickelt werden. Wie das Stück jetzt eingerichtet ist, macht Geßlers Sturz und die Vertreibung der übrigen tyrannischen Vögte den ganzen Inhalt desselben aus. Österreich und dessen ehemalige Verhältnisse zur Schweiz werden gar nicht erwähnt und die demokratische Tendenz, die man dem Originale allenfalls zuschreiben könnte, verschwindet vor dem bloß häuslichen und allgemein menschlichen Interesse, welches die Handelnden und die Begebenheiten einflößen.“

Wie dieses Gutachten zeigt, waren die politischen Rücksichten, die für Grüners Bearbeitung maßgebend gewesen waren, für Schreyvogel im wesentlichen dieselben geblieben. Die Veränderungen an der Arbeit seines Vorgängers mußten sich in der Hauptsache auf „die aus bloßer Ungeschicklichkeit und ohne Rücksicht auf die Forderungen der Zensur gemachten Verstümmelungen“ beschränken. In erster Linie mußte Schreyvogel sein Augenmerk darauf richten, den „auf das Unanständigste“ überhasteten Schluß der Grünerschen Bearbeitung zu verbessern. Der hier so gut wie ganz und gar getilgte fünfte Akt mußte wieder in seine Rechte treten.

An eine Aufnahme der Parricidaszene, die mit den politischen Rücksichten unvereinbar war, konnte selbstverständlich nicht gedacht werden. Dagegen vermochte Schreyvogel den ersten Auftritt des fünften Aktes auf dem öffentlichen Platz bei Altdorf, wenigstens in ihrer ersten Hälfte, für die Aufführung zu retten. Da diese indessen zu

kurz war, einen ganzen Akt zu füllen, behielt Schreyvogel die Akteinteilung seines Vorgängers bei. Wie dieser schloß auch er den vierten Akt mit der Szene an Attinghausens Leiche und begann den fünften Akt mit der Szene in der hohlen Gasse. Von V. 2821 an, wo Grüner den kurz abgerissenen Schluß des Stücks in seiner Einrichtung anflickte, ging der Text bei Schreyvogel in folgender Weise weiter.

Auf Stüssis Worte (in Grüners Fassung):

Wir erdulden
Keine Gewalt mehr. Unser Land ist frei

folgte zunächst eine von Schreyvogel eingelegte Stelle:

Stüssi. Auf, Nachbarn! Freunde, auf!
Die Nacht bricht ein; sagt überall es an:
Das Land ist frei, gefallen der Tyrann!

Die Landleute (entfernen sich unter dem tumultuarischen Rufe).
Das Land ist frei, gefallen der Tyrann!

Harras. Ist es dahin gekommen?
Endet die Furcht so schnell und der Gehorsam?
usw. V. 2823–2828.

Mit Harras' Worten:

Auf, nach Küßnacht,
Das wir die Burg vielleicht noch (statt: dem Kaiser seine Feste) retten!

schloß die Szene unter Beseitigung der barmherzigen Brüder, und der Schauplatz verwandelte sich für den ersten Auftritt des Schillerschen fünften Aktes in den öffentlichen Platz bei Altdorf.

Die ganze zweite Hälfte dieser Szene (V. 2927—3082) mit dem Bericht über die Ermordung des Kaisers und dem Auftritt des Reichsboten mußte selbstverständlich fallen. Die erste Hälfte blieb abgesehen von der Dämpfung einiger allzu kühnen Freiheitsäußerungen unverändert; der Freiheitsruf der Kinder (V. 2914) wurde getilgt, und Walter Fürst mußte sich in seiner Äußerung über den Hut, statt wie bei Schiller V. 2922:

Der Tyrannei mußt' er zum Werkzeug dienen,
Er soll der Freiheit ewig Zeichen sein

in folgender Weise vernehmen lassen:

Er sei ein ewig Denkmal dieses Tages!

An Melchthals Worte V. 2926:

und herrlich ist's erfüllt,
Was wir im Rütli schwuren, Eidgenossen!

schloß sich unmittelbar Stauffachers Rede aus dem Schluß der Szene V. 3083—3085 (mit Tilgung der beiden hier nicht passenden letzten Verse):

Wo aber ist der Tell? Soll er allein uns fehlen,
Der unsrer Freiheit Stifter ist? Das Größte
Hat er getan, das Härteste erduldet.

Hier trat Hedwig mit den beiden Kindern auf.

Hedwig (noch in der Szene). Sie sagen, er ist hier — Kommt, Kinder, kommt!
(Sie drängt sich durch die Menge, die
Kinder führend in höchster Freude.)
Er lebt, ist frei, und wir sind frei und alles!
usw. V. 3089—3094.

Nach V. 3090 war eingefügt:

O Kinder! Liebe Kinder!

Hedwigs Rede V. 3094, 3095 erhielt den Wortlaut:

Ja, du bist mein wackrer Sohn!
Ich habe dich zum zweiten Mal geboren.

Dann folgte:

Walter Fürst, Stauffacher, Melchthal haben sich ihr genähert
und liebkosen die Kinder.

Hedwig. Wo aber ist er — o, wo ist mein Tell?
Walter (auf Stauffachers Armen). Sieh, Mutter, sieh.
Dort kommt der Vater.

Letzter Auftritt.

Tell. Bertha. Rudenz mit Gefolge. Die Vorigen.

Tell (tritt rasch ein; als er Hedwig erblickt, eilt er auf sie zu und schließt sie heftig in seine Arme).
O Hedwig! Hedwig! Mutter meiner Kinder!
usw. V. 3131—3134.

Nach Tells Worten V. 3134:

Vergiß sie jetzt und lebe nur der Freude!

waren von Schreyvogel die beiden folgenden Zeilen eingefügt:

(Tell.) Ich bin bei euch, steh' auf dem sichern Boden
Des freien Vaterlands, umringt von treuen Freunden.

Daran schlossen sich die Reden des letzten Auftritts bei Schiller:

Alle. Es lebe Tell! Der Schütz und der Erretter!
usw. V. 3282—3291

in der unveränderten Fassung des Originals.

Durch die szenische Anordnung Schreyvogels hatte der Schluß des Stückes gegenüber der Verballhornung Grüners zweifellos bedeutend gewonnen und eine Fassung erhalten, die der Dichtung

— in Anbetracht der durch die Zensur gezogenenen Grenzen — einen möglichst würdigen und wirkungsvollen Abschluß gab. Indem sich der Schauplatz nach der Szene in der hohlen Gasse in die Dekoration der ersten Szene des fünften Aktes verwandelte, wurde in dem öffentlichen Platze bei Altdorf ein Schauplatz gewonnen, wo sich alle Personen der letzten Szene mit einiger Wahrscheinlichkeit zusammenfinden konnten. Der Bericht über die Erstürmung des Roßbergs und Berthas Rettung durch Rudenz und Melchthal, der unbedingt notwendige Abschluß der Rudenz-Episode, war im Gegensatz zu Grüner wieder in seine Rechte gesetzt. Dementsprechend wurde auch in der Attinghausenszene (IV, 2), die jetzt natürlich die von Grüner gemachte Anleihe an den fünften Akt verlor, das notwendige Bindeglied in jener Episode, Ulrichs Bericht über Berthas Entführung (V. 2523—2553), der bei Grüner fehlte, von Schreyvogel wiederhergestellt. Auch an verschiedenen anderen Stellen, so vor allem in der Rudenzszene (III, 2) und in der Szene an Attinghausens Leiche (IV, 2) wurden einige entstellende Striche Grüners beseitigt. In der Stauffacherszene wurde eine wichtige Stelle (Wir wagten es, ein schwaches Volk der Hirten, V. 304—313), die bei Grüner fehlte, in der ersten Attinghausenszene wenigstens ein kleiner Teil der von Grüner getilgten Reden, nämlich V. 861—868 und V. 914—928, mit dem Appell an die Vaterlandsliebe, von Schreyvogel wieder hergestellt. In der Rütliszene allerdings durfte an den barbarischen Strichen der älteren Bearbeitung auch in der Einrichtung des Burgtheaters nicht gerüttelt werden. Nur in den letzten Worten des Schwurs V. 1453:

Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen

— ein Vers, der von Grüner die unglaubliche Variante erhalten hatte:

Und des Blutes schonen, wenn wir können (sic!)

wurde von Schreyvogel in begreiflichem Empfinden für die Geschmacklosigkeit seines Vorgängers die Fassung des Originals wiederhergestellt. Auch an einigen anderen Stellen durfte der Schillersche Text an Stelle schwächlicher Zugeständnisse an die Zensur wieder in seine Rechte treten; Bertha konnte statt in „der Guten Land“ (V. 3285) wieder in „der Freiheit Land“ ihren Schutz finden. —

Auffallend ist das Eine: daß Geßler in der Bearbeitung des Stückes für das Theater an der Wien, wo doch die Pferde sonst eine so große Rolle spielten (vergl. Grüners Bearbeitung des Götz

von Berlichingen) in der hohlen Gasse unberitten erschien. Darauf deuten Grüners Änderungen in den Bühnenanweisungen und im Texte; so zeigte V. 2765 die bekannte Variante:

Oder mein Fuß geht über Dich hinweg.

Schreyvogel, von der richtigen Erkenntnis geleitet, daß die im allgemeinen gewiß höchst anfechtbare Verwendung von Pferden auf der Bühne in der Szene der hohlen Gasse nur auf Kosten der dramatischen Wirkung umgangen werden kann, ließ Geßler, soweit aus seinen Änderungen im Text und den szenischen Vorschriften zu schließen ist, nach den Intentionen des Dichters zu Pferd erscheinen. Dagegen scheint die völlig entbehrliche und störende Verwendung von Pferden bei Geßlers erstem Erscheinen in der Szene des Apfelschusses eine Errungenschaft gewesen zu sein, die erst der Direktion Deinhardsteins am Burgtheater vorbehalten blieb.[1])

Bemerkenswert ist endlich eine sehr charakteristische Bühnenanweisung, die Grüner in Tells Monolog in der hohlen Gasse eingefügt hat. Schillers Vorschrift nach V. 2609 „Wanderer gehen über die Szene" wurde von Grüner in folgender Weise erweitert: „Wanderer gehen nach und nach über die Szene, so wie Tell sie nennt." Schillers Vorschrift, deren Ausführung auf der Bühne störend und zerstreuend wirken würde, ist an sich schon wenig glücklich, da es keineswegs des wirklichen Auftretens von Wanderern bedarf, um Tells Gedanken und Betrachtungen in die vom Dichter in den folgenden Versen gewünschte Richtung zu lenken. Auf keinen Fall aber war es, wie der Regisseur Grüner es auffaßte, die Absicht des Dichters, daß Tells Betrachtungen über die verschiedenen Arten von Wanderern, etwa durch das wirkliche Auftreten eines „andächt'gen Mönches", eines „düstren Räubers", eines „heitren Spielmannes" usw. jeweils veranlaßt wurden. Es liegt auf der Hand, daß durch eine so nüchterne und fantasielose Auffassung der Verse 2610—2622 die ganze wundervolle Poesie dieser Stelle nicht nur trivialisiert, sondern geradezu ins Lächerliche gezogen wurde.

[1]) Costenoble schreibt in seinen Tagebüchern (II, 310) unter dem 4. Dezember 1836: „Probe von den Volkszenen Tells, in welchen Geßler auf dem Pferde erscheint. Unser Landgraf will den Geßler partout reitend wissen; ob Beine abgetreten werden oder das Spiel Tells gestört wird — darnach fragt er wenig."

Vgl. auch: Anschütz, Erinnerungen, Neue Ausgabe, Reclam, S. 271.

Man wird wohl mit Sicherheit annehmen dürfen, daß Schreyvogel hier die Auffassung seines Vorgängers nicht teilte.

Die beiden Wiener Bearbeitungen des Stückes bilden auf alle Fälle eine interessante Episode in der Bühnengeschichte des Wilhelm Tell. In ihrem gegenseitigen Verhältnis zeigen sie in jeder Hinsicht die bedeutende künstlerische Überlegenheit, die dem geistigen Führer des Burgtheaters eigen war. Seine Einrichtung des Stückes verstand es, dem in Anbetracht der Zensurverhältnisse hier besonders schwierigen Probleme die denkbar beste Lösung zu geben, und reihte sich somit nicht unwürdig den Versuchen an, womit Schreyvogel den Wallenstein und Götz in würdiger Form für die Wiener Hofbühne zu gewinnen suchte.

Bibliographisches zu Schillers ‚Demetrius'.

Von

Edward Bullough (Cambridge).

R. v. Gottschall hat schon in seinen „Studien zur neuen Deutschen Literatur" (2. Aufl. 1892), nach ihm haben A. Stein und A. Popek in je zwei Programmen (Mühlhausen i. E 1891/94 und Linz 1893/95)[1]) fast alle deutschen Bearbeitungen des Demetrius-Stoffes erwähnt und behandelt, wenigstens bis zur Zeit der Veröffentlichung ihrer Schriften. Indessen hat der Demetrius-Stoff eine weitgehende Behandlung auch in außerdeutschen Ländern erfahren, und, da ich augenblicklich mit einer Arbeit beschäftigt bin, die sich die Aufgabe stellt, alle europäischen Fassungen dieses Themas, nicht nur die deutschen, sondern auch die anderer Länder, soweit diese dabei in Betracht kommen, einer eingehenden und möglichst erschöpfenden Prüfung zu unterziehen, gebe ich im folgenden eine Aufzählung derjenigen Bearbeitungen, deren ich bis jetzt habe habhaft werden können; aber auch diese mit einigem Zögern. Denn erstens bin ich nicht in der Lage gewesen, alle Daten und sonstigen wünschenswerten Einzelheiten genau festzustellen, und zweitens kann ich keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit machen; ich glaube im Gegenteil, daß bei gründlicherer Nachforschung noch manche andere Demetrius-Dramen sich zutage befördern lassen werden. Immerhin dürfte diese bibliographische Liste für Liebhaber der vergleichenden Literatur-Geschichte von einigem Interesse sein.

Schon die in chronologischer Reihenfolge erste Bearbeitung bietet manches anziehende Rätsel: die Tragödie L o p e d e V e g a s:

---

[1]) Vgl. Berichte des freien Hochstifts zu Frankfurt a. M. VIII, 281; X, 222 und 424.

„El gran Duque de Moscovià y emperador perseguido." Sie erschien im 2. Dezennium des 17. Jahrhunderts (nach Barrera, „Catalogo del Teatro antiguo español" im 7. Teil seiner Werke, 1617) und, da die historische Regierungszeit des Demetrius in das Jahr 1605—1606 fällt, ist es eine erstaunliche Tatsache, daß der Spanier zuerst von allen diesen Stoff zu einem Drama verwertet hat, zumal die politischen Beziehungen Rußlands und Spaniens, außer vielleicht durch die Vermittelung des päpstlichen Stuhles, äußerst dürftig waren.[1])

Rußland selbst, das natürlich am meisten durch die stürmischen Ereignisse in Mitleidenschaft gezogen worden war, folgt an zweiter Stelle, wenn auch erst mehr als 50 Jahre später. Die Folgen jener Zeit waren für das Land fast ebenso verderblich wie der 30jährige Krieg für Deutschland, und wenn man bedenkt, wie schwer die deutsche Literatur durch diese unseligen Wirren gelitten hat, ist es eher verwunderlich, daß schon im Jahre 1664 eine zehnaktige Tragödie über den „falschen Demetrius" anonym in Novgorod erschien, acht Jahre, ehe das erste ständige Theater unter Alexis Michailowitsch in Moskau gegründet wurde.

Die Kenntnis der nächst folgenden Bearbeitung, eines im Jahre 1689 von J.-B. Aubry verfaßten französischen Dramas verdanke ich Gottschall. Es ist mir aber bis jetzt unmöglich gewesen, irgend welche genaueren Daten über den Verfasser, sowie über sein Stück zu erhalten.

1701 erschien die anscheinend einzige englische Tragödie: "The Tsar of Moscow" von M. Pix. Infolge der engen und durchaus freundschaftlichen kommerziellen und politischen Beziehungen, die schon unter Iwan dem Schrecklichen, besonders seit dessen Plan sich mit Mary Hastings zu vermählen (1581), unter Feodor Iwanowitsch, Boris Godunov und Demetrius bestanden, waren die Tatsachen wohlbekannt, meistens durch Reiseberichte wie die Fletchers, Horseys und Smithes, und schon im folgenden Jahr nach der Ermordung des Demetrius erschien eine Beschreibung des Vorfalls: "The report of a bloody and terrible massacre in the city of Mosco, 1607". Umso seltsamer ist es, daß die erschütternden Ereignisse jener Zeit ein so schwaches und vereinzeltes Echo hervorgerufen haben.

[1]) Vgl. Grillparzer, Studien zum spanischen Theater: sämtl. Werke XVII[5], 122.

Von italienischen Bearbeitungen des Demetrius-Themas erwähnt Gottschall ein im Jahre 1717 für die französische Bühne bearbeitetes Stück von Boccobadati: „Arliquin Démétrius". Clément et Larousse („Dictionnaire Lyrique ou Histoire des Opéras") geben eine lange Liste von Opern mit dem Titel „Demetrio", wovon wenigstens eine von C. Pallavicino komponierte, im Jahre 1666 in Venedig aufgeführte Oper sich auf den russischen Demetrius beziehen dürfte. Indessen habe ich mich persönlich noch nicht davon überzeugen können. Außerdem findet sich dort auch ein „Demetrius Moscoviae solio restitutus", mit Musik von J. Eberlin, aufgeführt von den Studenten des Benediktiner-Klosters zu Salzburg im September 1755.

Im Jahre 1771 eröffnete Ssumarokov mit der Vorstellung seines „Falschen Demetrius" („Dmitri Ssamosvaniez") eine Reihe von russischen Behandlungen des Stoffes, der im Laufe des 19. Jahrhunderts eine ansehnliche Anzahl von russischen Tragödien aufzuweisen hat.

Die „Zeit der Wirren" (ca. 1598—1613) wurde nach und nach zur Glanzepoche der russischen Geschichte, aus der, nach den chaotischen Zuständen während der Übergangsperiode vom Aussterben der Rurik-Dynastie bis zur Erhebung des Hauses Romanow, Rußland nicht nur als geographische und politische Einheit, die schon Iwan der Schreckliche erzielt hatte, sondern auch als ein nationales Ganzes hervorging. In diesem Licht betrachtet, wurde die Schreckenszeit eine Fundgrube von noch unverarbeiteten Rohstoffen für die russische Literatur des letzten Jahrhunderts, und zwar sowohl für die dramatische, wie für die epische und lyrische Dichtung, wie die Dramen Lazhetschnikovs („Opritschniki"), Kukolniks („Knias Skopin-Schuiski"), die Romane A. K. Tolstois („Knias Sserebriany"), Bulgarins („Dmitri Ssamosvaniez") und neuerdings der gleichnamige Roman Mordovzevs, sowie die zahllosen lyrischen Verherrlichungen nationaler Helden wie Skopin-Schuiski, Minin, Pozharski, Hermogen, zeigen.

Von dramatischen Behandlungen des Demetrius-Stoffes sind folgende besonders zu erwähnen: Chomiakov „Dmitri Ssamosvaniez" (1833), Tschaiev, (1865), Nariezhny, „Lzhe-Dmitri", Ostrovski, Golienischtschev-Kutusov („Smuta"), Puschkarev, „Xenia i Dmitri", (1889) und Ssuvorin, „Zar Dmitri i Zarevna Xenia" (1901). Außerdem dürften auch Bearbeitungen des Stoffes

von einem anderen Gesichtspunkt aus hier Beachtung finden, wie Puschkins, „Boris Godunov" (1825) und der 3. Teil von A. K. Tolstois „Trilogia": „Zar Boris" (1870).

Von den deutschen Demetrius-Dramen, für deren erstaunliche Anzahl man wohl den Umstand verantwortlich machen kann, daß Schillers sowohl als Hebbels Bearbeitungen unvollendet geblieben sind, sind die von Kotzebue (1782), Schiller (1805), Grimm (1854), Bodenstedt (1856) und Hebbel (1864), und die Ergänzungen zu Schillers Fragment durch v. Malitz (1817), Gruppe (1861), Kühne (1860), Laube (1869) und Sievers (1888) von Gottschall eingehend erörtert worden. Sonst wären noch die Ergänzungen zu Schiller von A. Götze (1900), F. Kaibel (1905) und die zu Hebbel von L. Goldhann (1869), Martersteig (1893) und Teweles (1895) anzuführen und schließlich die Tragödie Mosenthals „Maryna" (1871).

Zwei polnische Dramen dürfen auch nicht unerwähnt bleiben, besonders in Anbetracht der energischen Unterstützung, die Demetrius von den Polen erhielt. Naturgemäß wird in beiden der Stoff von der dem polnischen Publikum am nächsten liegenden Seite behandelt: P. Dahlmann „Maryna Mniszchówna" (1841) und J. Szujskis gleichnamiges Werk von 1876.

Auch die Holländer haben einen Demetrius: der „Pseudo-Demetrius" von van Ankerschmidt (1871).

Ich glaube, wie gesagt, daß noch manche andere Fassungen desselben Stoffes sich auffinden lassen werden, Werke, die wahrscheinlich unwiederbringlich der Vergessenheit anheimgefallen sind, die aber doch durch ihre verschiedentliche Ausbeutung der reichen dramatischen Möglichkeiten des Stoffes interessante und belehrende Streiflichter auf das vergleichende Studium der dramatischen Kunst werfen könnten, wenn auch vielleicht eher durch ihre Schwächen als durch ihre Vorzüge.

Schiller in Platens Jugendlyrik.

Von

Erich Petzet (München).

„Im ganzen trägt die Poesie Platens in den ersten Jahren seines Schaffens, soweit überhaupt bei den mannigfach wechselnden Einflüssen von einer bestimmten Richtung die Rede sein kann, vorwiegend den Charakter eines epigonenhaften, besonders von Schiller abhängigen oft ziemlich äußerlichen Klassizismus mit moralisierender oder empfindsamer Färbung.“ So faßt Rudolf Unger[1]) sein Urteil über die Jugenddichtung Platens bis zu seinem Eintritt in den Militärdienst (März 1814) zusammen. In der Tat beherrscht Schiller die lyrischen Erstlingsversuche Platens ebenso wie die dramatischen, für die ich dies an anderem Orte[2]) eingehender nachgewiesen habe, und mit besonderem Nachdruck betonte er selbst, als er im Jahre 1816 die einleitenden autobiographischen Abschnitte zu seinen Tagebüchern schrieb, diese frühe Beschäftigung mit Schiller. Auch zahlreiche Zitate bezeugen gerade in diesem Teile seines Lebenswerkes die innige Vertrautheit mit dem großen Vorbilde. Aber auch Belege für die Einwirkung seiner Umgebung nach dieser Richtung fehlen nicht. Im Kadettenkorps (Tagebücher I, 21) wie in der Pagerie (T. I, 41) mußte sich Platen im Deklamieren Schillerscher Gedichte üben, und auch von Hause fand seine Neigung Billigung und Unterstützung, wie er denn im Frühjahr 1809 von seinen

---

[1]) Platen in seinem Verhältnis zu Goethe. (Forschungen zur neueren Lit.-Gesch. Herausg. von Franz Muncker. Bd. XXIII.) Berlin 1903. S. 29.
[2]) In der Einleitung zu meiner Ausgabe von Platens dramatischem Nachlaß. (Deutsche Lit.-Denkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. 3. Folge. Nr. 4.) Berlin 1902. S. XI u. a. m.

Eltern sich Schillers Gedichte zum Geschenk erbat und erhielt.[1]) Vor allem aber teilten Freunde sein Interesse und seine Vorliebe. Fritz Fugger zog allerdings Goethe vor und regte so durch den Widerspruch Platens Lebhaftigkeit erst recht an (T. I, 24f.). Mit Gustav Jacobs aber, der auch zuerst von Platens eigener Dichtung „viel Wesens machte“ (T. I, 24), stimmte er umsomehr überein. „Ich las mit ihm,“ berichtet Platen (T. I, 27), „die lyrischen Gedichte Schillers, die mich wunderbar begeisterten. Ich fühlte ein neues Leben in meiner Brust. Es schien, als dehnte sich ein neues unabsehbares Land vor mir aus, das ich bebauen und befruchten sollte. So brachte ich zuerst eine Reihe von lyrischen Produkten zu Papier, von denen nur ein paar noch übrig sind. Sie wurden ganz planlos hingeworfen; von den Versmaßen hatte ich keinen Begriff, ich wechselte sie oft, ließ mir aber wenige Fehler dagegen zu schulden kommen, da mein Gehör gut war. Ich weiß nicht, ob es Täuschung oder Wahrheit ist, aber ich finde in jenen ersten holprichten Produktionen einen ursprünglichen Funken von poetischem Talent, den ich in meinen späteren und gereifteren Gedichten vergebens suche.“

Wenn wir die erhaltenen Jugendgedichte Platens durchmustern, so finden wir auf Schritt und Tritt Belege für diese Ausführungen; beinahe bei jedem Gedichte wäre es möglich, wenigstens in einzelnen Zügen Ähnlichkeiten mit Vorbildern bei Schiller nachzuweisen. Namentlich den Balladen eifert der junge Dichter nach, aber auch in den lyrischen Ergüssen an die Freundschaft, an den Abend, an einen scheidenden Kameraden usw., selbst in den Charaden und Rätseln klingen die Grundtöne Schillers fort. Meist werden die auch von Schiller bevorzugten gereimten trochäischen Metren gewählt, nicht immer genau nach dem Vorbild (z. B. „Beim Tode der Königin Luise“ nach „Nadowessiers Totenlied“), aber doch deutlich erkennbar unter ihrem Einfluß. Doch auch in reimlosen, antiken Versmaßen versucht sich Platen im Anschluß an Schiller, der den Ton und den Ideenkreis des jungen Nachahmers gleichmäßig durchdringt. Ganz richtig, wenn wir „didaktisch“ für „rationalistisch“ einsetzen, sagt Unger (a. a. O. S. 13f.): „Die angeborene

---

[1]) Vgl. die Briefe von ihm vom 7. April und von seiner Mutter vom 29. April 1809 in den Münchner Hss. Plat. 72 und 67a.

Neigung Platens zu Reflexion und erhabenem Pathos, ebensosehr sein Hang zu empfindsam-abstrakter Schwärmerei, endlich ein schon in jener frühen Jugendzeit hervortretender Zug zu einer gewissen rationalistischen Nüchternheit, der sich durch die ganze Entwicklung Platens verfolgen läßt und nur in den glücklichsten Momenten völlig überwunden werden konnte, all das macht diese besondere Hinneigung zu Schiller erklärlich.“ Platen ist schon hier wie Zeit seines Lebens der durchaus sentimentalische Dichter, dem naives Schaffen aus unbefangen freier Seele versagt war, der aber dafür gern in didaktischer Tendenz einen Ersatz zu bieten sucht. Fehlt ihm auch noch die künstlerische Klarheit und Reife, zu der er sich später durchringen sollte, so sind doch auch diese ersten unselbständigen Versuche bedeutsam für seine Entwicklung und typisch für den Eindruck, den Schillers ideale Poesie wie vor hundert Jahren, so auch noch heute immer wieder auf das empfängliche Gemüt eines erwachenden Dichters hervorbringen muß. Einige Proben mögen als Vorläufer der von Max Koch und mir vorbereiteten neuen Gesamtausgabe in Max Hesses Neuen Klassikerausgaben diese erste Periode von Platens Schaffen charakterisieren. Ziemlich unbeholfen versucht Platen im April 1810, also noch im Kadettenkorps, eine Art Fortsetzung von Schillers „Siegesfest“ unter dem Titel

Die Rückkehr.

(Münchner Hs. Plat. 2.)

Die Achaier kehrten wieder
In das Vaterland zurük
Und es tönten Siegeslieder,
Freude kündet jeder Blik
Denn die Troja sank in Flammen
In zerstörenden zusammen.

Agamemnon, Atreus Sohne,
Stand kein häuslich Glük bevor,
Schmukvoll mit der Siegerkrone,
Trat er an das heim'sche Thor,
Und auf blumenreichen Wegen
Kömmt die Gattin ihm entgegen.

Klytemnestra, des Chroniden
Holde Tochter, reizerfüllt
Ward dem hohen Atreiden
Von den Göttern lieblich mild,
Doch nicht lang in stillem Frieden
Ward ihm dieses Glük beschieden.

Trojas Mauern zu erschüttern,
Zog er aus, doch statt für ihn,
Für sein Leben zu erzittern,
Gab sie dem Aegisth sich hin,
Ewig liebend nur das Neue
Und der Schwester gleich an Treue.

Und das Laster mußte siegen,
Und der Frevler hatte schon
Lange hochmuthsvoll bestiegen
Argos göttergleichen Thron;
Als der große Fürst der Schaaren
Wiederkam nach zehen Jahren.

Nimmer jenen Frevel ahnend,
Jenen Entschluß grausenvoll,
Der Aegisth den Thronweg bahnend
Schreklich ihn vernichten soll;
Und in des Palastes Mitte
Tritt er ein mit frohem Schritte.

Süße Worte mußt' er hören
Durch der Gattin Schmeichelblik
Ließ der Edle sich bethören,
Träumt sich ein elysisch Glük,
Einen neuern, schönern Morgen,
Ohne Gram und ohne Sorgen.

Und mit königlicher Würde,
Hohen Sinnes, argwohnslos,
Hängt er nun der Waffen Bürde
In die Halle, schön und groß;
Und die Falsche, von der Seite
Löst sie ihm des Schwertes Breite.

Zu der Tafel, wohlbesetzet
Mit des Weines Purpursaft,
Tritt der Edle hin und letzet
Froh sich an der Reben Kraft,
Und den Göttern mit den Seinen
Opfert er, den ewig reinen.

Seht, da dringet eine Horde
Schnöden Bliks in wildem Chor
Aus der hochgewölbten Pforte
Grausverkündigend hervor,
Blanke Dolche in den Händen
Sie sich zu dem König wenden.

Und mit schreklichem Gebrülle,
Weit ertönt der Wiederhall,
Lösen sie die bange Stille
Durch der Stimme lauten Schall,
Angstvoll sah der Gäste Menge
Nach dem wilden Mordgedränge.

Viele Dolche schon durchwühlten
Agamemnons Heldenbrust,
Und die Mörder, endlich kühlten
Sie die frevle Henkerslust.
Halb schon an des Orkus Pforte
Schikt er noch zu ihr die Worte:

„Ich erkenn's, daß du gesendet
Mir des Stahles Todesmacht,
Atreus Blut hast du geschändet,
Fluch dir ob dein Haupt gebracht.
Mache gut, was du verbrochen,
Oder schwer werd' ich gerochen.

„Zittre vor Orestens Grimme,
Vor der Eumeniden Macht —“
Doch hier stokt des Fürsten Stimme,
Und sein Blik versinkt in Nacht.
Und Aegisth: „Wir sind geborgen,
Schnell befreyt von allen Sorgen.“

Und die Gattinn läßt dem Gatten
Nun ein Denkmal auferbau'n,
Hoch Cypressen es umschatten,
Herrlich ist es anzuschau'n,
Doch nicht thürmte es die Treue,
Noch die Liebe, noch die Reue.

Und so ward ihm denn sein Ende,
Agamemnon, Atreus Sohn,
Durch des eignen Weibes Hände,
Doch ihn traf verdienter Lohn,
Konnt' er doch auf Trojas Höhen
Um Kassanderns Liebe flehen.

Hatt' er sie doch zugegeben,
Jene Gräulthat unerhört,
Opferte der Tochter Leben
Von des Kalchas Wuth bethört,
Iphigenia sollte fallen
In Dianens Tempelhallen.

Aber Klytemnesterns Leben,
Die den Gatten von sich stieß,
Ward Orestes übergeben
Von der strengen Nemesis.
Und er sendet sammt dem Gatten
Seine Mutter zu den Schatten.

Doch wer war's, der ihn beschützte,
Ihn, in dessen kühner Hand
Selbst der Götter Rachschwerdt blitzte,
Der den Lorbeer sich umwand?
Ohne Ruhe, sonder Frieden
Folgen ihm die Eumeniden.

Unbeständig, ohne Bleiben,
Ohne Rast an keinem Ort,
Herzdurchstoßend, grausam treiben
Sie den Flüchtling ewig fort,
Bis des unglüksel'gen Armen
Sich die Götter mild erbarmen.

Bis in Tauris Rosenauen,
In Artemis heil'gen Hain,
Er die Schwester kann erschauen,
Priesterinn und keusch und rein,
Bis sie beyd' nach Argos' Triften
Hin zur schönen Heimath schiffen.

Seht, so sind der Ew'gen Wege,
Strafe folgt dem Frevel nur,
Immerwährend ist sie rege
Und dem Bösen auf der Spur,
Wenn er noch so schnell entweichet,
Endlich sie ihn doch erreichet.

Einen bedeutenden Fortschritt zeigt diesem kindlichen Versuche gegenüber die Ballade, in der Platen im September 1812 die Schlußstrofe von „Das Ideal und das Leben“ selbständig ausführte:

Der Tod des Heracles.

(Münchner Hs. Plat. 2. Berliner Hs. Bl. 9 f.)

Groß, ein Held noch, selbst am Grabe,
Steigt er zu des Oeta's Höh'n,
Und er bringt die lezte Gabe
Freudig den Unsterblichen:
„Kann's kein Gott, kein Ird'scher wehren,
Will das Schiksal meinen Tod,
Soll die Flamme mich verzehren,
Mir – ein schön'res Morgenroth!“

Wo die höchsten Spitzen prangen
Klimmt der Muth'ge rasch hinauf,
Und er richtet ohne Bangen
Seinen Scheiterhaufen auf.
Und den Bogen, und die Pfeile
Treu und dienstbar immerdar,
Und die siegberühmte Keule
Reicht dem Philoktet er dar.

„Trag' sie, wie ich sie getragen,
Sonder Schuld, ein großer Held,
Kraftvoll, muthig, ohne Zagen
Wie ein mächt'ger Hort der Welt;
Und der Unschuld Retter werde,
Und den Schuld'gen treff' dein Pfeil,
Und der ganzen, weiten Erde
Kränze werden dir zu Theil!“

Und er stieg, nach dieser Rede
Auf den Holzstoß der Gefahr,
Und der Sohn Alcmenen's flehte
Um den Tod die Götterschaar:
„Zündet, Freunde, Brüder, zündet
Pluto's großes Opfer an!“
Und die schöne Flamme windet
Hell und lodernd sich hinan.

Aber plötzlich thun die Thore
Glänzend sich des Himmels auf,
Zu der Götter heil'gem Chore
Schwingt er sich verklärt hinauf;
Und er steht zum Lohn der Tugend
Strahlend in der Gottheit Glanz
Und die Göttin schöner Jugend
Reichet ihm den Hochzeitskranz.

Ältere Fassung M. Hs. Plat. 2: 2, 2 Eilt; 2, 6 Dienlich, unfehlbar; 3, 2 Ohne: 3, 3 Kräftig, muthig, sonder; 3, 6 Für den Schuld'gen sey; 4, 1 Er bestieg; 4, 2 Nun den; 5, 6 Strahlend mit.

Noch mehrere Balladen dieser Art hat Platen nach Schillers Vorbild gedichtet, darunter vor allem „Atalante und Hippomenes“, bei der Goethes „Braut von Korinth“ für das Versmaß maßgebend war. Sie müssen späterer Veröffentlichung vorbehalten bleiben. Hier mögen noch drei kurze Proben seiner Lyrik und Charadendichtung stehen. Wegen ihres Umfanges schließen wir „Die Prüfung“ (vom April 1812) aus, einen Nachklang des von Unger gedruckten Gedichtes „An Xylander“, das aber nicht aus dem März 1810, sondern 1812 stammt; stärker vielleicht als von Goethes Zueignung ist sie von Schillers „Idealen“ abhängig. Und Schillers Sprache mit deutlichen Anklängen an „Hektors Abschied von Andromache“ hören wir in dem Gedichte an den jungen Grafen Lodron-Laterano:

An einen meiner Kameraden,
als er uns im Oktober (1811) verließ um nach Mailand zu gehen.
(Berliner Hs. Bl. 6.)

Lebe wohl! auf unsern deutschen Boden
Reich ich dir den lezten Abschiedskuß,
Trennung ist auf ewig uns gebothen,
Trennung hemmt bis in das Reich der Todten
Unsrer Seelen innigen Erguß.

Seelig, wer im Kreise seiner Lieben,
Von des Glückes Gaben überhäuft,
Bis zum lezten Augenblick geblieben,
Bis der Tod ihn endlich hingetrieben,
Wo des Erdentraums Verheißung reift.

Aber welchen Sterblichen hienieden
Welchen von Deukalions Geblüt,
Welchem war er, dieser Seelenfrieden,
Solch unüberschwenglich Glück beschieden? –
Keinem, der die Sonne sah und sieht. –

Auseinander laufen unsre Bahnen,
Ewig muß dein Bild mir untergehn
Einmal aber, trügt mich nicht mein Ahnen,
Unstät wanken des Geschickes Fahnen,
Werden wir uns freudig wiederseh'n!

Darum wandle jeder seine Straße
Trittst du einst in deiner Tage Lauf,
Trittst du einst zu meiner Aschen-Vase,
Rufe dann in heiliger Extase
Meinen Namen zu den Sternen auf!

Der Schillerschen Ode „Der Abend. Nach einem Gemälde“ stellt Platen im Jahre 1811 folgende Verse an die Seite:

Die Nacht.

(Münchner Hs. Plat. 2. Berliner Hs. Bl. 8b)

Säuselnde, düstre Freundinn, senke wieder
Wenn die Sonne hinabgestiegen und des
Tages Schwüle nicht mehr, den Schleyer über
Diese Gefilde.

Freundliche, stille Nacht! O trokne labend
Mir den Schweis von der Stirne, Küsse ihr die
Falten weg, verdräng aus dem Herzen manchen
Drükenden Seufzer.

Hart ist des Tages Arbeit, Ruhe aber
Bringt die schweigende Nacht und sanfte Kühlung
Ihren Fittig über die Erde breitend
Heiter und friedlich.

Schließlich sei noch aus der Münchner Handschrift Plat. 2 eine

Charade von IV Sylben.

aus dem Jänner 1812 mitgeteilt:

Ueberflügelt nach gewohnter Sitte
Dich das Schiksal mit Verlust und Schmerz,
Nimmt der Tod mit ungestümmer Bitte
Einen Theuern fort aus deiner Mitte,
Senken sich die ersten in dein Herz.

Doch die lezten, friedlich am Gestade,
Grünen, blühen viele Jahre fort,
Ihre Wurzeln tauchen sich im Bade,
Ruhig haust die schützende Dryade,
Bis sie mit dem lezten Blatt verdorrt.

Wie die lezten an Gewässers Gründen
Und den Zweigen der Cypresse gleich,
Ist des ganzen Wortes Sinn zu finden,
Wehmuth weilt mit ihren süßen, linden
Schmerzensträumen am beschilften Teich.

M. Hs. Plat. 2 hat in V. 5 statt „stille“ – kühle.

Hier an diese Stelle voller Frieden
Wandeln Liebende hinauf,
Träumen ein Elysium hienieden,
Der Verzweiflung selbstverloren Brüten
Löst sich hier in sanfte Thränen auf.

Niemand wird in diesen Gedichten die unmittelbare Nachahmung Schillers verkennen, und auch in Platens Distichen aus jener Zeit ist mehr Schillers Vorbild als das Goethes oder gar anderer Autoren bemerkbar. Und so glaubte Unger, der bisher allein diesen Jugendversuchen Platens aufmerksam nachgegangen ist, das folgende Gedicht, das er zum erstenmale aus dem Münchner Nachlaß veröffentlichte, unbedenklich Platen zuschreiben zu dürfen:

An Schiller.

(Münchner Hs. Plat. 24, 11.)

Vom Olimp gesendet stiegst du nieder
Auf dem niedern, kleinen Erdenball,
Sangst voll Gottheit deine hohen Lieder
Wie Latonas Sohn in Tempes Thal:

Von den Galliern, von stolzen Britten,
Von Fiesko's ungerechtem Thron;
Von der freyen Schweitzen edeln Sitten
Tönte milder deiner Harfe Ton.

Thalia und Melpomene kränzen
Ihres Lieblings goldgeloktes Haar,
Loorbeern, die von hoher Stirne glänzen
Brachte Klio dir zum Opfer dar.

Doch nicht Marmor, nicht des Goldes Schimmer
Stiften dir ein würdig Denkmal, — nein,
Gold verstäubt, der Marmor fällt in Trümmer,
Deine Werke werden ewig seyn.

Von einem Knaben von 13 Jahren.

Das Blatt, worauf uns dieses Gedicht erhalten ist, ist unzweifelhaft von Platens Hand geschrieben; und ebenso unzweifelhaft stammt es ungefähr aus dem Jahre 1809, so daß die Altersangabe des Verfassers zu Platen stimmen würde. Wie aber kam Platen dazu, hier gerade diese undeutliche Angabe des Verfassers hinzu-

zusetzen? Er tut das doch sonst nicht. Warum schrieb er nicht einfach seinen Namen darunter? Sehen wir uns das Blatt einmal näher an! Ungers Beschreibung ist nicht ausreichend. Die Unterschrift ist kein „späterer Zusatz mit veränderter Handschrift", sondern ebenso wie die letzten beiden Zeilen des Gedichtes quer am Rande, ganz mit denselben Schriftzügen wie das Ganze, nur mit anderer Tinte geschrieben. Das Blatt aber stammt offensichtlich aus einem Hefte, es trägt die Seitenzahlen 19 und 20, und auf demselben Blatt steht von derselben Platenschen Kinderhand abgeschrieben der Schluß von Seumes „Allgemeinem Gebet", dessen größerer Teil ein Blatt mit den Seitenzahlen 17/18 füllt. Hatte also Platen in diesem Hefte fremde und eigene Gedichte gesammelt und die eigenen sich durch so umständliche Andeutungen kenntlich gemacht? Er berichtet in seinem Tagebuch (I, 28): „Die Gewohnheit, aus gelesenen Schriften Auszüge zu machen und schöne Gedichte, die ich nicht gedruckt hatte, abzuschreiben, worin ich vielen Fleiß besaß, stammte von früh her. Ich hatte es von Jacobs gelernt." Wir finden aber sonst in seinen Handschriften Fremdes und Eigenes immer säuberlich geschieden und haben keinerlei Anhalt, der eine solche Vermischung wahrscheinlich machen könnte. Und zu diesen Bedenken kommt nun noch ein sachlicher Zweifel: Platen wurde von Jacobs in einem Briefe vom 23. September 1810 vor Unterschätzung des „Fiesko" gewarnt (Münchner Hs., Plat. 68a, Unger S. 13); wie kam er in dem Gedichte dazu, nun gerade diesen rühmend hervorzuheben? Ich meine, unter diesen Umständen sind starke Zweifel an der Verfasserschaft Platens gerechtfertigt. Ja ich glaube, daß man nach allem, was uns die Handschrift sagt, und was wir von Platens Verhältnis zu Jacobs wissen, wohl eher diesen für den Verfasser des Gedichtes halten dürfen. Dann hat die Unterschrift — Jacobs war 1795 geboren — ebensowenig wie der Inhalt oder die Nachbarschaft des Seumeschen Gedichtes etwas Befremdendes, und auch Gustav „Jacobs machte artige Gedichte" (T. I, 29). Sei dem nun wie ihm wolle, jedenfalls bleibt das Gedicht „ein charakteristischer Beleg für die damalige Schätzung Schillers", der Platen nachdrücklicher noch als es eine solche Apotheose vermochte, durch sein unablässiges Bemühen, dem großen Vorbilde nachzueifern, in seiner Jugenddichtung immer wieder Ausdruck gegeben hat.

Beobachtungen zu Schillers Stil und Metrik
in der Zeit seiner dichterischen Reife.

Von

Albert Fries (Berlin).

Wenige Worte nur zuvor: kenntlich zu machen nicht was ich bringe, sondern was ich bringen möchte, wenn ichs – vermöchte. – – „Schiller lebig machen!“ in einem Brennspiegel sammeln all die einzelnen Strahlen seines innersten Wesens, die, vielen ungesehen, in seinen Worten und Rytmen verstreut liegen. Keine historisch-kritische Forschung über Lebensumstände oder dgl. – oder über Quellen. In den fünfzehn Bänden, in dem „ganzen Schiller“ will ich nichts als den – Schiller suchen (das ist nicht so leicht, wie mancher denkt!), ihn selbst, sein Ich zu erjagen, in Netzen zu fangen suchen! Köstliche Beute! – Ist seine Persönlichkeit doch die Quelle all der stilistischen Erscheinungen, die wir mustern wollen, und wir „bücken uns nieder zu lauschen“; da rauscht uns reiche Antwort auf Fragen heißer Neugier, da entströmen all die prächtigen Klangfluten, die wir behorchen wollen. – In seinen Worten und Versen ihm den Puls befühlen, seinen dichterischen Atem belauschen! – Nicht das offen zutage Liegende such' ich, sondern das geheimnisvoll unter der Oberfläche Schlummernde, dem Verstande Inkommensurable – um das zu finden „mußt ins Tiefe schürfen!“

Es gibt gewisse Sätze, Worte, Rytmen, die den Dichter gleichsam ganz enthalten, die, insbesondere bei Schiller, „die kühn umgreifende Gemütsart“ (Wallensteins Tod), die ihm eigen war, verraten, die

seine seelische Großheit atmen — etwa die ungestüme Wortstellung (W. Tod 2484): „Denn um sich greift der Mensch, nicht darf man ihn Der eignen Mäßigung vertraun. Ihn hält In Schranken nur das deutliche Gesetz" oder das Hastige und Herrische in Versen wie: „Was er schafft, zerstört er wieder, Nimmer ruht der Wünsche Streit — Unstet treiben die Gedanken Auf dem Meer der Leidenschaft" (dieser energische bestimmte Artikel!) — oder das ungestüme τάχος in den Versen: „Du kettest den Geist in ein tönend Wort, doch der freie wandelt im Sturme fort" — oder Kennedys auch im Kerker noch stolzer Palastherrlichkeit gedenkes Aufbegehren: „Wo ist die Himmelsdecke über ihrem Sitz?" oder der ungestüme Einsatz: „Nicht dem Guten gehöret die Erde —"; und das Anziehende ist, zu zeigen, worin nun eigentlich das Urschillerische solcher Stellen besteht, die Gesetze aufzufinden, nach denen diese Erscheinungen sich botanisieren lassen.[1]) Unser Dichter scherzt einmal: „Ich bin ein Mann, das könnt ihr schon an meiner Leier riechen," und Boileau sagt das tiefe Wort: Le vers se sent toujours des bassesses du cœur, — aber auch nach der Hoheit des Herzens! — So müssen wir seinen Sprach- und Wortpflanzungen den ihnen eigentümlichen Duft, den Schillerduft abzuhaschen suchen, ihn begierig einsaugen und dann erzählen davon. Doch auszusprechen ist nicht alles, es bedürfte des Stammelns, des Summens, Nachsummens — und ist solch ein Summen nicht deutlicher, deutungsreicher, kundereicher, als das deutliche Aussprechen?

Nicht eine entwickelnde Darstellung, nichts Vollständiges überhaupt, nur Beobachtungen gebe ich hier, Impressionen — Abgelauschtes, lauschend Abgewonnenes. Möge der künftige Darsteller diese einzelnen Scherflein der Verwertung wert finden! —

---

[1]) Man kann bei einem Dichter nicht immer streng scheiden zwischen den einzelnen Kategorien, wie Metrik, Syntax u. dgl. Getrennt in der Analyse, sind sie doch oft unlöslich verwachsen in der Praxis, in der Fleischwerdung und Effloreszenz des dichterischen Gedankens. Eine Wortstellung bevorzugt er vielleicht, weil er diesen oder jenen Versklang sucht. Durch den Vers wird bekanntlich die Syntax beeinflußt. Gefühl und Gedanke färben auf beide ab, drücken ihren Stempel tief in sie hinein. Und wie nach Herder ein Shakespearesches Drama (der Lear) eine große Einheit, ein Vater-, Kinder-, Königs-, Narren- und Elend-Ganzes, so ist eine Dichterstelle ein gedanklich-sprachlich-syntaktisch-rytmisches Ganze, unzerlegbar in seiner organisch-blühenden Einheit.

er es auch sei, mein mahnendes Wort an ihn, wenn er es nicht rschmäht, heißt: Eins ist not, lauschen, – tief lauschen![1])

I. Stilistische Eigenheiten.

1. Der bestimmte Artikel.

Schiller zeigt eine starke Vorliebe für den bestimmten Artikel, dem e Dichter im allgemeinen nicht hold sind. In der Jugend noch nicht; st seit seiner Renaissance.[2]) Mit Grund: Von der Philosophie kommt der ichter her, wo alles auf Bestimmtheit, Sonderung, Ausschließung, begriffs- nd gattungsmäßige Festlegung ankommt; von Kant, dem streng mathe- ıatisch zergliedernden. An dieser Quelle trinkend sog Schiller mehr, eucht mir, als ihm gesund, die Vorliebe für den bestimmten Artikel ein, er einerseits der poetischen Sprache zu starke Grundstriche, zu streng ıathematische Linien, zu begriffsmäßige herrische Bestimmtheit, zuviel gene- elle Allgemeinheit und abstrakte Leerheit verleiht, anderseits aber, indem er ich später mit seinem eigensten Blute vermischt, seiner Diktion einen gewissen lenkerhaft vornehmen Adel, eine Gedankenwürde ganz eigenen Gepräges ufdrückt. Zunächst erscheint er in der kantisierenden philosophischen Prosa, geht von da in die ihr verwandten Ideengedichte – und dann, ndem sein Ethos sich allmählich leise umfärbt, in die rein poetischen Dichtungen über, in den Balladen weniger hervortretend. Schiller bevor- ugt ihn, wo wir entweder den unbestimmten Artikel, der mehr die einzelne Erscheinung „liebend" ins Auge faßt, oder den artikellosen Plural, der die Reihe der Individuen mustert, oder das liebevolle Possessivpronomen erwarten (letzteres besonders in den späteren Werken durch den Artikel ersetzt) – oder aber wo wir den artikellosen Singular, die poetischste Form, vorziehen würden. Und wie charakteristisch ist der bestimmte Artikel für unsern Dichter, den mehr Ideen und Gattungen als Individuen fesseln, der das Typische sucht, der auch im Drama, nach griechischem Vorbilde, „ideale Masken", Repräsentanten sittlicher Ideen, vorzuführen nur zu beflissen war. – Am stärksten tritt das in den philosophischen, namentlich den Distichen-

---

[1]) Ich zitiere nach Goedekes Ausgabe. Die Abkürzungen (St. = M. Stuart, Orl. u. a.) bedürfen weniger der Erklärung, als der Entschuldigung.

[2]) Früher dagegen hatte er eine Vorliebe für den unbestimmten (an Stellen, wo wir etwa ohne Artikel auskommen), besonders im „Geisterseher", und sicher ist hier französischer Einfluß maßgebend. (Darüber später genaueres.)

Auch später tritt das gelegentlich noch hervor; z. B. Id. und Leben: Und in einem seligen Vergessen Schwinde die Vergangenheit (poetischer wäre Artikellosigkeit). Auch bei Goethe gelegentlich, z. B. Iph. 695: „Der göttergleich in einer weiten Ferne Der Berge Haupt – krönt;" in der Zeit der N. Tochter hätte er hier den Artikel gemieden.

Gedichten hervor, wo ja der bestimmte Artikel, der überhaupt Schillers männlich energischem Wesen entspricht, nicht nur, inhaltlich, der philosophisch abstrakten Ausdrucksweise, sondern auch, rein formal, dem Bedürfnis nach entschieden kurzen Silben vor langen, dem zweimaligen gleichsam jambischen Abschluß der Pentameterhälften sehr entgegenkommt. Es sind zwar durch einen philosophischen Unterton charakterisierte, aber doch echt Schillersche Töne, gestempelt durch einen gewissen vornehmen geistigen Ritteradel, die, seiner Jugenddichtung fremd, nun häufig erklingen; wenn es heißt: „nur das reiche Gemüt liebt, nur das arme begehrt".[1]) In der Distichenpoesie ist der Artikel mehr abstrakt-generell, in der späteren Zeit wohl mehr statt des Possessivs gebraucht, in anderer Nuancierung, echt Schillerisch: etwas Majestätisches, Gebieterisches, Freies liegt darin: es spiegelt die großartige Natur des Dichters, der wiederum gern großartige Naturen schildert. Also W. Tod 2518: „Denn königlich war sein Gemüt, und stets Zum Geben war die volle Hand geöffnet." Oder wenn es von Max heißt: Verstellung ist der offnen Seele fremd (statt: seiner; Picc. 376): Die großartige Offenheit des jungen Max (der übrigens hierin an Sophokles Neoptolem gemahnt![2]) malt sich darin. Ähnlich sagt Max von sich selbst: „Wie kam der Argwohn in die freie Seele?" Und wenn es von Johanna heißt (3522): Du hast der Himmel Herrlichkeit geseh'n, Die reine Brust bewegt kein irdisch Glück (er konnte sagen: dein reines Herz), so liegt eine gewisse steile, keusche Erhabenheit darin. So sagt Schiller meist „das Herz" statt: mein oder sein Herz. Tief weihevoll gestimmt beichtet die Büßerin Maria: Das eitle Herz ward zu dem Mann gezogen etc. (3686). Grandios klingt es, wenn Johanna ruft: Burgund, hoch bis zur Throneshöhe hast Du deinen Stuhl gesetzt, doch höher strebt Das stolze Herz, es hebt bis in die Wolken Den stolzen Bau: kühn und erhaben selbstbewußt, wenn Wallenstein sagt: So bist du schon

---

[1]) Einige Beispiele: In der philosophischen Prosa wimmelt es von Ausdrücken wie: „Die schöne Natur, die gemeine Natur, das schöne Gemüt, der ... Mensch etc. Vgl. 6, 316, 25: so ist es nur der reife, der vollkommene Geist, von dem das Reife ausfließt; 6, 329, 23: Nur die heitere, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene, 10, 505, 15 (höchst charakteristisch): [darnach] wird zwar nicht die Achtung bestimmt, . . aber die Neigung entschieden und der Liebling gewählt. So schreibt er einmal an Goethe etwa folgendes: Daß wir zwar nicht die Neigung, aber den Respekt erringen. —

In den Ideengedichten: „Drängt die gemeine Natur dir zum Genusse sich auf." — Aber das schöne Gemüt zählt schon allein; — oder der echt Schillerische beißende und doch so hoheitsvolle Spott: eine Kollekte Nenn' es, der Armut zulieb und bei der Armut gemacht (Xenien; so oft der abstrakte Kollektivbegriff statt des konkreten Plurals: Armut = die [geistig] Armen; Orl. 1652: Sie wußte, wo die Furcht zu finden war). Und das stolz gebieterische und zugleich ungestüme Klangethos in Stellen wie (W. d. Frauen): „Was er schafft, zerstört er wieder. Nimmer ruht der Wünsche Streit (statt: seiner). Unstet treiben die Gedanken (statt: seine) Auf dem Meer der Leidenschaft." Man muß es fühlen, wie urschillerisch das gesagt — empfunden ist!

[2]) Am 19. September 94 hatte Körner dem Dichter die Lektüre des Philoktet warm empfohlen.

im Hafen? Ich nicht, es treibt der ungeschwächte Geist (statt: mein) Noch frisch und herrlich etc. W. Tod, (3557; 2491: Der stolze Geist verlernte sich zu beugen). „Das Herz schmachtet“ nach einem lyrischen Stoff, schreibt der Vollender des Wallenstein an Goethe. Braut 519: Wozu ausschließend Eigentum besitzen, da die Herzen einig sind? (Vgl. Tell 1069: Daß wir uns zutraulich nahen und die Herzen öffnen.) Picc. 1899: Ernst liegt das Leben vor der ernsten Seele (statt: vor meiner etc.). Braut 1346: ein Mönch, bei dem das Herz (statt: mein Herz) Rat fand und Trost. Phädra 1040: Jetzt, da die Seele sich an dem erwünschten Anblick laben will. Orl. 2354: Ich bin vor . . . Fürsten nie gestanden, Die Kunst der Rede ist dem Munde fremd (er konnte schreiben: Der Rede Kuns ist meinem Munde fremd). Demetr. 389: die (uns're) müß'gen Schwerter rosten; S. 412: Es dehnte – sich die Brust.[1]) – Noch einiges Speziellere: In der Distichenpoesie finden wir oft mehrere best. Artikel in einer Zeile; jede Pentameterhälfte hat ihren Artikel, z. B. Spazierg.: In der Asche der Stadt sucht die verlorne Natur. Spazierg.: Glänzend umwindet der goldene Lein die tanzende Spindel, Durch die Saiten des Garns sauset das webende Schiff, – zerriss' er Mit den Fesseln der Furcht nur nicht den Zügel der Scham. So bildet sich ein merkwürdiger Doppelparallelismus. Wir sehen Pentameter, deren beide Flügel den bestimmten Artikel haben, dem jedesmal ein Epitheton mit einsilbigem Substantiv folgt. Im Spazierg.: Und den fröhlichen Fleiß rühmet das prangende Tal. Und den durstigen Blick labt das energische Licht. (Auch: Aus dem felsigen Kern hebt sich die türmende Stadt.) Hoch von dem ragenden Mast wehet der festliche Kranz. (Im „Spazierg.“ beginnen fünf Pentameter mit diesem Wort „Hoch“, was ermüdend wirkt.) „Geschlechter“: Und dem geflügelten Gott folgt der geflügelte Sieg (genaueste Übereinstimmung: In beiden erst Einsilbler, dann das gleiche Epitheton mit Artikel, dann das gleiche einsilbige Substantiv). „Genius“: — den heiligen Sinn hütet das mystische Wort. – [wird] Nie den hellen Verstand trüben das tückische Herz? „Pompeji“: In die schaudrigte Nacht falle der lustige Strahl (Antithese zwischen den Substantiven und den Adjektiven anderseits). „Antike an d. Wanderer“: Die der begeisterte Ruf rühmt durch die staunende Welt, Die von dem wundernden Aug' wälzte der fröhliche Strahl. Den verdüsterten Sinn (= deinen) bindet der nordische Fluch. Ein besonders auffallendes Beispiel in „Der spielende Knabe“: Dreimal der dreifache (einmal doppelte) Artikel in drei aufeinanderfolgenden Pentametern: „Und die freie Natur folgt nur dem fröhlichen Trieb. Und dem willigen Mut fehlt noch die Pflicht und der Zweck. Und der gebietenden Pflicht mangeln die Lust

[1]) Kass.: auch ich hab' ihn gesehen, Den das Herz verlangend wählt. — Ein treuer Spiegel von Schillers Stil ist Körners Sprache, so auch hierin; z. B. Rosamunde II, 3: Was ist dir? Es stürmt das Blut auf die erhitzten Wangen. Die Augen glühen. Ähnlich bei dem unmündigen Platen, z. B. Ch. Corday 136: „Verzeihen Sie den frühen Überfall. Es ist die Wahl der ungelegnen Stunde Geadelt durch das dringende Motiv.“ Über mannigfache Einwirkung Schillers auf den Stil des jungen Platen s. meine Platen-Forschungen S. 10ff.

und der Mut. – Begriffe statt Anschauungen! Und Verwandtes erscheint in der späteren Poesie.[1])

[1]) Schon in den Distichengedichten fällt auf, daß Schiller gern, mit einer gewissen Grundstrichhärte, zwei einsilbige Substantiva, jedes mit seinem Artikel, besonders gern am Pentameterschluß, zusammenkoppelt. Genius: [kann] Nur des Systems Gebälk stützen das Glück und das Recht? Spazierg.: [wenn] An das ... Gebäu hämmert die Not und die Zeit. „Spielende Knabe": ... fehlt noch die Pflicht und der Zweck; – mangeln die Lust und der Mut. Ähnlich in der späteren Zeit: zwei abstrakt oder generell gebrauchte Substantive mit bestimmtem Artikel; man hat den Eindruck der Blutleere, z. T. des Hohlen. Mäd. v. Orl.: Er glaubt nicht an den Engel und den Gott. H. d. Künste: Wir schmücken den Palast und den Altar. W. Tod 626: Nur von der Macht und der Gelegenheit; vgl. Orl. 435: Hier steht die Macht und die Barmherzigkeit; St. 964: Daß sie die Macht allein, nicht die Gerechtigkeit geübt (dieser Gebrauch hat manchmal etwas Französierendes; faire la paix; faire la guerre). Prosaisch im Punschlied: Was der Mensch sich kann erlangen Mit dem Willen und der Kraft – man sieht den Knochen des Gedankens und kann ihm „jegliche Rippe zählen". Picc. 350: Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht. – Beiläufig vgl. noch Braut 2145: Die gute Rede kann mir nicht gedeihen, Begleitet von der unglücksel'gen Tat; Orl. 3401: Und um die Säule windet sich der Kranz (Polykr.: Daß sie zum Glück den Schmerz verleih'n.

Wie leer und hohl ist der generelle Gebrauch des bestimmten Artikels im Eleus. F.: „Freiheit liebt das Tier der Wüste, Frei im Äther herrscht der Gott. Ihrer Brust gewalt'ge Lüste Zähmet das Naturgebot (häßlich auch die beiden st). Beiläufig vgl. ebd.: Werfen von sich die ... Wehre, Öffnen den ... gebundenen Sinn Und empfangen die ... Lehre Aus dem Munde der Königin. – Aus den mehr darstellenden Dichtungen sei noch erwähnt: Tell 2368: das Geschoß war auf des Waldes Tiere nur gerichtet (statt: mein G.) Edler Klang in Orl. 3172: Da war der Streit in meiner Brust. – Braut 2067: Und leicht nun atmet die befreite Brust (meine!). Alpenj.: Durch den Riß gespaltner Klippen (vgl. An d. Freude: Durch den Riß gesprengter Särge) Trägt sie der gewagte Sprung (statt: ein). Orl. 3190: Kurz ist der Abschied für die lange Freundschaft (unsere!) Siegesfest: Mischten sie den Wehgesang (ihren); ganz Schillerisches Klangethos. Ebd.: Stimmet an die frohen Lieder (statt: frohe L.). Eleus. F.: Weh dem Fremdling, den die Wogen Warfen an den Unglücksstrand (vgl. Iph. in Aul. 288: Weh dem ... Fahrzeug der Barbaren, Das die Parze ihm entgegenschickt). Orl. 198: bringt ihr uns das böse Zeichen in die Friedensgegend (= diese). Und oft zeigt sich, wie mir scheint, ein gewisser, sagen wir einmal elliptischer oder relativischer Gebrauch des Artikels; er deutet auf etwas, das, gewissermaßen als selbstverständlich, nicht besonders hinzugefügt wird; es ist eine gewisse Kürze in dieser Ausdrucksweise, anderseits echt Schillerische männliche Energie und Bestimmtheit. Kass.: Muß ich mein Geschick erfüllen, Fallend in dem fremden Land (nämlich: zu dem mein Schicksal mich führen wird). Tell 2594: Doch nicht, um mit der mörderischen Lust Dich jedes Greuels ... zu erfrechen (statt: mit mörderischer Lust; gemeint ist: mit der mörderischen Lust, die du dabei zeigtest). Braut 562: Die Blüte deutet auf die schöne Frucht (d. h. die daraus erwachsen wird). Braut 1605: Denn fromme Nonnen hält der strenge Zwang (statt: ein str. Zw.; gemeint: der str. Zw., der im Kloster herrscht); 235: Mit der furchtbaren Stärke gerüstet (d. h. die ihnen eigen ist) führen sie aus was dem Herzen gelüstet. (Vorher heißt es übr.: Jenen ward der gewaltige Wille Und die unzerbrechliche Kraft.) 11, 75: Über das Herz zu siegen ist schwer, ich verehre den Tapfern (d. h. der es tut). W. Tod 1252: „dann soll das Schauderhafte [gescheh'n] Und von des Vaters Blute triefen soll Des Sohnes Stahl *im* gräßlichen Gefechte (echt Schillerisch!): in dem gr. G., das sich dann entspinnt. Es ist etwas leidenschaftlich Pathetisches in dieser Ausdrucksweise.

2. Wiederaufnahme des Substantivs durch das Adjektiv.

Eine andere Eigenart ist die: ein Substantiv wird im nächsten Satz durch ein Adjektiv mit Artikel (der dieses substantiviert) wieder aufgenommen. Auch hier ein ganz eigenes, nicht leicht zu definierendes Klangethos. Von herrlicher Sturmwindsmacht und Kühne in „W. d. Glaubens“: „Du kettest den Geist in ein tönend Wort, Doch der freie wandelt im Sturme fort — ganz Schillerisch! Ich führe noch an: 11, 176: Bilden wohl kann der Verstand, doch der tote kann nicht beseelen. „Phantasie“: Schaffen wohl kann sie den Stoff, doch die wilde kann nicht gestalten. W. d. Frauen: Feindlich ist des Mannes Streben. Mit . . . Gewalt Geht der wilde durch das Leben. W. d. Glaubens: Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall (vgl. Bürgschaft: Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn). Der Mensch kann sie üben . . . Er kann nach der göttlichen streben. Eleus. F. 72: [Opfer] netzen Eines Gottes Lippen nicht. Mit des Feldes frommen Gaben wird der heilige verehrt. Glück: Neigungen haben die Götter . . . es zieht Freude die Fröhlichen an . . . Keines Bannes Gewalt zwinget die freien herab. Weisheit und Klugheit: Wag' es auf die Gefahr, daß dich die Klugheit verlacht. Die kurzsichtige sieht nur das Ufer etc. Id. u. Leben 64: Schwebet hier der Menschheit Götterbild — Wie sie stand . . . Ehe noch zum Sarkophage Die Unsterbliche herunterstieg. Sais: Kein Sterblicher . . . rückt diesen Schleier . . . Und wer . . . den heiligen verbotnen früher hebt —. Siegesfest: Denn das Weib ist falscher Art, Und die Arge liebt das Neue. Verwandt ist (A. e. Weltverbesserer): Traue dem Spruche: Noch nie hat mich der Führer getäuscht. Und im Drama: Picc. 2027: Wer . . . reicht an unsern Friedland? Nichts ist so hoch, woran der starke nicht Befugnis hat die Leiter anzusetzen; 60: Der Fürst will . . . mein Kassier sein . . . Und das ist nun das dritte Mal . . ., Daß mich der Königlichgesinnte vom Verderben rettet.[1]) St. 3625 ff. urspr.: Nicht in der Formel ist der Geist . . ., Den Ewigen begrenzt kein irdisch Haus. Braut 2376: Die Orakel sehen und treffen ein, Der Ausgang wird die wahrhaftigen loben. 2717: Wohl läßt der Pfeil sich aus dem Herzen zieh'n, Doch nie wird das verletzte mehr gesunden (vgl. „Tasso“ 2567 f.). Ebd. 242: Jene . . . Wetterbäche Reißen die . . . Dämme . . . fort im Wogengeschwemme, Nichts ist, das die gewaltigen hemme (vgl. auch 1939: „Holder Jüngling! Da liegt er entseelt! . . . Aber über dem stummen erwacht Lauter . . . Jammer“ und etwa 2120: [wem] wär's beschieden, Die Spur zu finden der Verlorenen? Diego: Die Tiefverborgene fand den ältesten Sohn.[2])

---

[1]) Aus der Prosa etwa noch: 10, 327, 215 ff.: ließen die nichtige Lust aus der Stirne der seligen Götter verschwinden, gaben die ewig zufriedenen . . . frei. — Und so liebt Schiller überhaupt das Adjektiv edel vornehm zu subjektivieren: „Darf euch der Rohe das ins Antlitz sagen?“ (St. 262). Ach gewiß, der Nieverzagte Unternahm das oft Gewagte (Hero). Hierin war ihm Goethe mit seinem „Der Edle! — der Herrliche“ etc. (Egm. V) vorangegangen.

[2]) Und so wird oft ein Name u. dgl. graziös durch eine Umschreibung wieder aufgenommen: „Wandelte Kassandra stille — In des Waldes tiefste Gründe Flüchtete die Seherin“ (hoheitsvoll!) So im Toggenb.: Kehrt der

3. Parechese.

Er reiht gern zwei gleiche Worte oder zwei Worte gleichen Stammes aneinander, z. T. gewiß beeinflußt durch die bekannte Manier der Griechen (z. B. Eur., Iph. Aul. 590: μεγάλαι μεγάλων εὐδαιμονίαι) und Römer. So wahrscheinlich bei Stellen wie Picc. 2633: Vom Schwindelnden die schwindelnde geführt; Braut 95: Fürs andre laßt uns andere gewähren; 2633: D'rum will ich selber an mir selber es vollzieh'n (ἐπ' αὐτὸς αὐτῷ). Auch kommt dgl. bei Neueren öfters vor; so häufig indes, wie bei Schiller, wohl bei keinem – und es kennzeichnen sich doch als echt Schillerscher Prägung Verse wie: Nur Liebe darf der Liebe Blume brechen (Begegnung), Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten (M. v. Orl.). Und dem geflügelten Gott folgt der geflügelte Sieg (Spazierg.). Wild ist's auf den wilden Höh'n (Alpenj.). Freilich führt diese Wortinzucht auch manchmal zu einer gewissen Blutarmut. Erwähnt sei aus den Gedichten: W. d. Frauen: stählen Härter seinen harten Sinn. – Die Herrscherin verschonet . . . das Beherrschte nicht. Im Spazierg.: 60f: ein fremder Geist . . . über die fremdere Flur (vgl. Braut 1032: Fremd kam er mir aus einer fremden Welt); 189: Mit dem stürzenden Tal stürzte der finst're hinab (63: Das Gleiche nur ist's, was an das Gleiche sich reiht; vgl. Glocke: Ordnung, die das Gleiche . . . bindet). Glück: es zieht Freude die Fröhlichen an; vgl. Braut 2723: Aufblicken muß ich freudig zu den Frohen; St. 459: Mich fröhlich an die Fröhlichen zu schließen. (An die Freude: Mit den Frohen sich erfreu'n.) Philos. Egoist: Und mit der Sorge selbst sich für die Sorge belohnt. „Triumphbogen": ich stelle Dich unendlich – in die Unendlichkeit hin. Ceres: Träte mit den leisen Schatten Leise vor die Herrscherin. Siegesfest: Böses muß mit Bösem enden. Vgl. Braut 958: Böse Früchte trägt die böse Saat.[1]) Vgl. Figuren wie Spazierg. 72: Näher gerückt ist der Mensch an den Menschen; Eleus. Fest: Daß der Mensch zum Menschen werde. Die den Menschen zum Menschen gesellt. (Goethe, Bajadere: Muß er Menschen menschlich seh'n.

Pilger ein. Fridolin wird einmal „der Sakristan" genannt, weil er augenblicklich dessen Funktionen verrichtet. (Graziös in Hero: Das Meer lag still und eben, Keines Windes . . . Weben Regte das kristall'ne Reich.)

[1]) In den Dramen: Picc. 302ff. urspr.: Als wir dem Mächtigen die Macht verlieh'n (vgl. Demetr. II, 296: Ich seh' den Mächtigen in meiner Macht); 305: Und solche Macht gelegt in solche Hand; 328: Vom Schwindelnden die schwindelnde geführt; 441: Dem Herrschtalent den Herrschplatz; 444: Der seltne Mann will seltenes Vertrauen; 1038: Ein neuer Geist Verkündigte . . . den neuen Feldherrn; 1849 (Tekla): Ernst liegt das Leben vor der ernsten Seele; 1634ff.: Glaubt gern an Götter, weil sie göttlich ist – es bringt der alte Trieb die alten Namen. W. Tod 205: Durch feige Furcht allein mir fürchterlich; 275: [er] ficht für seine gute Sach' Mit seinem guten Degen; vgl. W. Tod 1870: Den gute Feldherrn und die guten Truppen (zu dieser Art von Parallelismus vgl. Stuart 3738ff., urspr.: Die ird'sche Schönheit und die ird'sche Krone, auch Turand. 1555: Die schöne Neigung und die schöne Treue). W. Tod 796: hält sich rein im reinen Element; 2300: Am reinen Lichtquell mit der reinen Hand. Spazierg. 190: Reiner nehm' ich mein Leben von deinem reinen Altare (vgl. 10, 383, 4: an den

4. Es ist mir geglückt und gelungen.

Eine erhabene, fontänenhaft freigebige Abundanz, auch eine gewisse großartige Sorglosigkeit, die sich nicht ängstlich vor Wiederholungen u. dgl. scheut, zeigt sich darin, daß er gern tautologisch zwei Verba für denselben Begriff, meist syndetisch, zusammenstellt – gewissermaßen „im Überfluß des Herzens"; durch die Tautologie kommt etwas Breitausladendes, eine großartige Freiheit hinein. Es sind nicht gerade immer ganz synonyme Worte, aber meist doch ziemlich gleichbedeutende, derart, daß das eine Wort vollkommen genügte. Ich habe bei diesen und ähnlichen Erscheinungen kühner Sorglosigkeit[1]) die Impression, als sähe ich den „wunderlichen großen Menschen" mit der Adlernase in nachlässig gebundener Halskrause mit dem weithinschweifenden sinnenden Auge dasitzen. „Das Kleinliche ist alles weggeronnen!" Hauptbeispiel: D. Juan-Frgm.: Es ist mir geglückt und gelungen. Braut 265: Nicht auf der Erden Ist ihr Bild und ihr Gleichnis zu seh'n (216: Aber es läßt sich nicht sperren und schließen). H. d. Künste: Wenn wir uns ihr verkündigen und nennen. Braut 979: Wenn sie nahen und wirklich erscheinen. Stuart 3775: Wohin sie selber wünschen und begehren. Ähnl. Tell 1896: Ich begehr's und will's; vgl. Demetr. I, 410: Ich fordr'es, ich begehr's und will's. Auch Picc. 975: Darin vertrau' ich dir und glaube dir. Braut 679: Vernehmet denn und hört, wie mir geschah. An Goethe (Mahomet): Es wär' ein eitel

---

reinen Willen glaubt nur ein reines Herz). W. Tod 1233: Muß grausam auch das Grausame gescheh'n? 2305: Die nur den Glücklichen beglücken kann; 2382: den Riß, Den schmerzlichen, noch schmerzlicher mir machen; 2566: Wunderbar hatt' ihn das Wunder . . . umgekehrt; 2748: Des bösen Dienstes böser Lohn (vgl. Braut 959: Böse Früchte trägt die böse Saat); 2912: von Menschen menschlich nicht gezeugt; 3032: Dem kühnen Führer kühn gefolgt. Stuart 459: Mich fröhlich an die Fröhlichen zu schließen; 2499: Für alles werde alles frisch gewagt; 2578: Ist Leben doch des Lebens höchstes Gut (Goethe, N. Tochter 644: Das Leben ist des Lebens Pfand); auch 3738 ff. urspr.; vgl. noch 1653: entzückend und entzückt. Orl. 462: Der neue Lenz bringt neue Saaten; 585: Sie stellen herrschend sich den Herrschern gleich; 2410: nur die Starke kann die Freundin sein Des starken Mannes. Braut 121: Den traur'gen Dienst der Traurigen erzeigen; 743: Denn nur vom Edlen kann das Edle stammen; 808: Als eine Fürstin fürstlich (vgl. Tur. 1589: Ein königliches Herz fühlt königlich). Besonders häufig, wo das Wort Liebe dem Vers seinen Schmelz verleiht (solche Verse haben echt Schillerischen Glanz); Braut 621: Noch liebt sie nur den Liebenden; 1047: Der Liebe will ich liebend mich vertrauen. Gibt es ein schön'res als der Liebe Glück? (!); 815: Der liebend nur um deine Liebe warb. Picc. 1543: Wohl darf die Liebe werben um die Liebe. Begegnung: Nur Liebe darf der Liebe Blume brechen. – Braut 1587: Entsetzt vernehm' ich das Entsetzliche; 2635: nur mit Blute büßt sich ab der blut'ge Mord. (Und 2391 steigert sich das zu — pathetischem — Wortspiel: Die Traumkunst träumt.) — Tell 428: Dem Friedlichen gewährt man gern den Frieden; 736: gemeinsam das Gemeine besprechen; 1731: eine Freiheit macht uns alle frei; 2155: Hier ist das Steuern unnütz und der Steurer; 3081 urspr.: Oft ist's der Frevel, der den Frevel rächt. Auch Tur. 1381: der treusten Herzen treue Liebe; 2129: Tyrannische Werkzeuge der Tyrannin. Vgl. noch 7, 86, 11: Auf einer freien Stirn erschien seine freie Seele.

[1]) Z. B. bei metrischen Freiheiten und Nachlässigkeiten (s. u.).

und vergeblich Wagen.[1]) Übrigens tritt solche Häufung auch asyndetisch auf; Polykrates: Vorbei, geendet ist der Krieg (ganz Schillerisch!). Der Dichter kann sich nicht genug tun, er sprudelt, die Ausdrücke drängen sich: eine großartige Fülle: Stuart 2755: selbst die Mörderhand, die blutig, schrecklich, Ein unerwartet ungeheures Schicksal dazwischenkam (vgl. Goethe, Iph. 885), ebd. 2165: Was ich erbeten, dünkt mir jetzt schrecklich, fürchterlich; auch ebd. 1278: unerschöpflich, ewig neu.

5. Das vorangestellte „nicht".

Etwas echt Schillerisch Pathetisches, idealistisch nach oben Strebendes, gleichsam Emporgeschnelltes hat die (oft proklitische) ungestüme Voranstellung der Negation „nicht", die dem ihr folgenden Satzglied einen starken Akzent verleiht, den dieses übrigens manchmal inhaltlich gar nicht beanspruchen darf. Braut 265: Nicht auf der Erden Ist ihr Bild und ihr Gleichnis zu seh'n. Kass.: Nicht die Blicke darf ich wenden. Z. T. mag das proklitische οὐ (bezw. μή) der Griechen von Einfluß gewesen sein; nicht zufällig vielleicht finden wir die Erscheinung in der Montgomeryszene mehrfach, z. B. 2126: Nicht mein Geschlecht beschwöre! 2056: Nicht den Unverteidigten durchbohre! Auch 2172: nicht lebendig mehr Zurückemessen werdet ihr etc.; 2190: Denn nicht den Tag der . . . Heimkehr werd' ich seh'n. Wie das denn überhaupt in der „Jungfrau" und in der noch mehr antikisierenden „Braut" sehr häufig ist. Kass.: Nicht euch Himmlischen dort oben Neidet sie in ihrem Traum. Nicht die Blicke darf ich wenden. W. d. Frauen: Nicht in Tränen schmilzt er hin (echt Schillerisch herrischer Klang!). Habsb.: Nicht gebieten werd' ich dem Sänger. W. d. Wahns: Nicht dem Guten gehöret die Erde.[2]) Glück:

---

[1]) Tell 256: wie die würdigen Altvordern es gehalten und getan (hier archaisierend), vgl. Orl. 3961: was ihr ausgerichtet und getan. (Habsb.: was ich als Ritter gepflegt und getan). Picc. 401: Sie sind geschickt zu tadeln und zu schelten; Orl. 3256: Mir soll der Mut nicht weichen und nicht wanken. Tell 2596: Es lebt ein Gott zu strafen und zu rächen (1362: Ihr fahret fort zu zinsen und zu steuern). Dieser behagliche Tonfall: zwei Infinitive mit „zu" am Versausgang, ist häufig bei Schiller. — Zu Braut 3636: „Die Fürsten warten und es harrt das Volk", vgl. Goethe, Iph. 1422: Der König wartet und es harrt das Volk.

[2]) Im Drama: W. Tod 105: Nicht herzustellen mehr ist das Vertrau'n; 447ff. urspr.: Denn nicht mit Gründen ist es zu gewinnen; 2123: Nicht meiner Treu' vertraute sich der Kaiser; 2533: Nicht sein Vertrauen täusch' ich, wenn etc.; 2553: nicht die Lust, die kindische, der Knaben zog ihn an (ebd. 29: Nicht Zeit ist's mehr, 1775: Nicht Zeit ist's jetzt); 2914ff. urspr.: Nicht Großmut ist der Geist der Welt (echt Schillerscher Akzent!); 3577: Nicht Hoffnung möcht' ich schöpfen . . . Stuart 3625ff. urspr.: Nicht in der Formel ist der Geist enthalten. Vgl. auch 2430: Nicht Ehrbarkeit etc. Auch 1323 und 1363. Orl. 495: Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren; 587: Und nicht im Raume liegt ihr harmlos Reich (vgl. An die Astronomen: Freunde, im Raum wähnt das Erhabene nicht). 2056: Nicht den Unverteidigten durchbohre! (s. o.) 3225: Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwert; 3260: Nicht beide Verlassen wir lebendig diesen Platz. Tur. 2861: Nicht eine Feindin ist's, die vor euch steht. Nicht euern Namen will ich euch entlocken. Ein Drillingsbeispiel Tur. 712: Nicht brechen darf ich meinen Schwur, nicht rühren Läßt sich die Tochter,

Nicht der Sehende etc. – Besonders starkes Schillerisches Gepräge trägt ein Beispiel mit doppelter Negation: „Nicht das Weltmeer hemmt des Krieges Toben, Nicht der Nilgott und der alte Rhein“ – ein gewisser großartiger Flügelschlag weht darin. Etwas kühn „Umsichgreifendes!“ (Mit doppelter Negation auch in Kass.: Nicht zur Rechten, nicht zur Linken Kann ich vor dem Schrecknis flieh'n; Phädra 1664: nicht dem Ruf der Stimme, nicht dem Zügel mehr gehorchend.)

Und wie in manchem der obigen Beispiele, so zeigt sich überhaupt häufig bei Schiller am Versanfang dieser ungestüme, gleichsam aufgeschnellte, oft hastig gebieterische **Tonfall** – als ob der feurige Pegasus ins Joch knirschte und das Haupt trotzig emporwürfe –: Nicht gebieten werd' ich dem Sänger. Nicht dem Guten gehöret die Erde. Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt. (Zahmer: „Mich verdroß des Bettlers froher Gesang“; Macbeth, Hexenl.) Trochäisch: Nicht euch Himmlische dort oben.

6. Wer ist so feig, der jetzt noch könnte zagen!

Besonders charakteristisch für Schiller ist diese Manier: Er stellt, namentlich am Versschluß, normaler Wortfolge zuwider, bei Verbindungen von Infinitiv und Hilfsverb gern das Hilfsverb voran, so daß der Vers nun nicht in das farblose, unpoetische Hilfsverb, sondern in den viel bedeutungskräftigeren und tonsatteren Infinitiv, in das Stammverb ausklingt. Oft höchst eindrucksvoll, z. B. Tell 2552: „Wer ist so feig, der jetzt noch könnte

---

nicht zu schrecken sind Die Freier. Braut 265: Nicht auf der Erden Ist ihr Bild und ihr Gleichnis zu seh'n (s. o.; wie kühn und gebieterisch dieser Klang); 471: Nicht Kleinmuts zeiht D. Cesarn, wer ihn kennt (475: Verachtung nicht erträgt mein edles Herz – ganz Schillerisch –); 584: Nicht Wurzeln auf der Lippe schlägt das Wort; 1147: Nicht forschen will ich, wer du bist; 1330: O nicht an Rat gebrichts der Mutterliebe; 1442: Denn nicht Unwürdig wählen konnten meine Söhne; 2056: nicht dem Zügel des Gesetzes Entzieht sich ihre . . . Jugend (2088: Nicht tragen konnt' ich's; 2103: Nicht fremd ist ihm das Schicksal etc.); 2355: Nicht die Unschuldige hat ihn getötet; 2365: Nicht den Fluch hat sie verschuldet – Nicht Zeit ward ihr gegönnt; 2390: Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur; 2407: Nicht dank' ich dir das traurige Geschick; 2546: nicht sehen kann ich diese Tränen; 2632: Nicht auf der Welt lebt, wer etc.; 2820: nicht dein Opfer will ich dir Entziehen. Tell 1097: Doch nicht den Tell erblick' ich in der Menge; 1179: Nicht Menschenspuren waren hier zu finden; 2591: Doch nicht der Kaiser hätte sich erlaubt; 3063 urspr.: Nicht Achtung sind wir schuldig seinem Namen. Nicht Dank hat er gesät in diesen Tälern (s. Goed. 14, S. 17); 3081 ff. urspr.: Und nicht ein fürstlich Grab will er ihm gönnen. Demetr. 305: Nicht solche Zunge borgt sich der Betrug. Warbeck 69: Nicht in das Joch spannt man des Löwen Brut (er konnte sagen: Man spannt die Brut des Löwen nicht ins Joch; seine Version aber ist ungestümer, vordringender und – Schillerischer). – Gräzisierend sind Anfänge mit „Nicht wahrlich“, z. B. W. Tod 569: Nicht wahrlich guter Wille; Braut 1479: Nicht wahrlich solches Eitle etc. Demetr. I, 83: Nicht wahrlich euer Anstand widerspricht. Tur. 857: Nicht wahrlich von so mild gesinntem Vater – das „nicht“ wird durch das „wahrlich“ von dem Folgenden abgetrennt und so in seiner Tonkraft gestärkt. – Vgl. noch den echt Schillerisch ungestümen Tonfall Phädra 1640: O nicht zu rasch, Neptun, erzeige mir den blut'gen Dienst.

zagen!" Ein heldischer Klang. (Wie platt dagegen: „der jetzt noch zagen könnte.") Etwas Antiprosaisches liegt in dieser Manier.[1]) Und er erreicht noch etwas anderes damit. Hieß' es: „der jetzt noch zagen könnte," so wären die Akzente „jetzt" und „zagen" einander „zu nahe gepflanzt und zerschlügen sich nur die Äste". Dagegen „jetzt noch könnte zagen": hier steht zwischen beiden Akzenten Akzentloses: Abwechslung, Modulation! Der scharfe Akzent „jetzt" würde sonst durch den Akzent „zagen" beeinträchtigt. Tell 1719: „Wenn ich dem Unterdrücker müßte folgen." Wie matt dagegen: „Wenn ich dem Unterdrücker folgen mußte" — die beiden Akzente: [Unter]drücker und folgen, deren ersterer wiederum der wichtigere ist, würden sich dann „hart im Raume stoßen". Tell 2214: [daß er mich] Nach seiner Burg zu Küßnacht wollte führen; Phädra 635: An ihm die Schuld der Mutter möchte strafen. W. Tod 504: „Der König wird die Truppen lassen schwören." In „schwören" soll der Vers gipfeln, es ist etwas ironisch Behagliches in dieser gewissermaßen phlegmatischen Wortstellung (Gräfin Terzky redet), und vollends 499: „Man wird den Herzog ruhig lassen ziehn." Die flache Gewöhnlichkeit eines prosaischen Ausgangs wird hier von der Rednerin mit beißendem Hohn geschildert; und nur bei dieser Wortstellung kann das höhnisch gedehnt zu sprechende „ruhig" ganz ausschwingen; hieß' es: „ruhig ziehen lassen", so hätten wir nicht genug — Ruhe für das „ruhig". Tell 1258: was uns „In seiner Macht kein Kaiser durfte bieten." Der kräftige Gipfelakzent „Kaiser" würde unharmonisch in seiner Schwungkraft unterbrochen und gestört, hieß' es „kein Kaiser bieten durfte". Wie nachdrucksvoll akzentuiert ist: Tell 2989: „Der unersättlich alles wollte haben." Welche schöne Wellenlinie der Akzente: alles wollte haben. Wie prosaisch: alles haben wollte. Nur durch jene Wortstellung wird der an sich hausbackene Satz geadelt! — Und in Phädra 739: „Dies zeigte dir ein einz'ger Blick auf mich, W e n n d u d e n e i n z ' g e n B l i c k n u r w o l l t e s t w a g e n" — wieviel zarter, weiblich verzagter, anfragender und anmutiger als „wagen wolltest". Überhaupt haben solche Verse oft eine ganz eigene anmutige Klangschwingung, etwas so schön Moduliertes, so gefällig „Wandeliertes", daß es uns (wie Eckermann bei Goethes Cupido-Strofen) vorkommt, als hörten wir Reime, wo doch kein Reim vorhanden ist. „Wer ist so feig, der jetzt noch könnte zagen!" Wichtig ist das Zwillingsbeispiel Orl. 640: „Wohin die edlen Ritter s o l l e n w a l l e n, Wo keusche Frauen herrlich s o l l e n t r o n e n." Man denke sich die umgekehrte Wortstellung! Erwähnt sei noch

---

[1]) Es fällt aber dabei ins Gewicht, daß Schiller auch in seiner gewöhnlichen Umgangs-(Brief-)sprache zu einer Vorwegnahme der Hilfsverben neigt, wie sie überhaupt damals ziemlich üblich war; so auch in seiner (ästhet.) Prosa, z. B. 10, 209, 20: wäre aufgegriffen worden; 210, 28: mag verleitet worden sein; 241, 30: kann aufgestellt werden; 237, 11: scheinen eingeschränkt zu haben; 338, 27: wird erhalten können; 327, 25: was . . . sollte ausgeführt werden; 329, 10: kann übertreten werden; 335, 22: kann vermittelt werden (alles im Nebensatz).

Dagegen merkwürdigerweise 10, 242, 8: betrachtet werden kann; 275, 25: verfahren werden soll; 341, 11: bedacht zu haben scheinen. — Recht prosaisch im K. m. d. Drachen: Wo — Die Ritter . . . im Flug Zu Rate sind versammelt worden. Unpoetische Hilfsverba!

Orl. 594: Du hast | Nicht mehr, wovon du morgen könntest leben. Auch Picc. 2579: Wenn er nur alles wollte frei bekennen; 2617: Der die ... Hände würde segnen. Demetr., 15[2], S. 412: Daß du ... elend solltest enden. Dagegen matt (und nur des, freilich höchst kraftlosen, Reimes wegen so gestellt) in den W. d. Wahns: daß das buhlende Glück | Sich dem Edlen vereinigen werde. – Und ähnlich stellt er auch ein einsilbiges Hilfsverb dem Infinitiv oder Partizip wirkungsvoll voran, z. B. Tell 2463, kraftvoll am Schluß eines Abschnitts: „Das Herz des Todfeinds, der mich will verderben." Dem Hilfsverb wider Erwarten nachgestellt wirkt solch ein Stammverb oft besonders stark und, da es ja eine höhere Akzentstufe hat, steigernd.[1])

7. Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg.

Zwischen zwei parallel laufende, asyndetisch zusammengestellte Substantiva wird das Prädikat eingeschoben. Zunächst so: Von einem in Tmese stehende Verb wird das Stammwort zwischen die Substantiva eingekeilt und die Präposition an den Schluß gestellt. „Und den Gürtel wirft er, den Mantel weg" (Taucher) statt: Und den Gürtel, den Mantel wirft er weg. Und die Helden fingen, die Herrscher an (4 Weltalter).[2]) Und ähnlich wird das Hilfsverb vom Partizip getrennt (oder, bei „können", vom Infinitiv), Braut 103: Mein Leiden hast du, meinen Schmerz geteilt; Phädra 1621: Welch Unglück hat ihn, welcher Blitz entrafft? Tur. 2296: Die Welt kannst du, der Menschen Auge blenden. (2980: Der Fürstin werdet ihr, der Königstochter glauben. Ähnlich Tell 2883: wir hörten die Balken schon, die festen Pfosten stürzen.) – Dann aber auch so: Eine Verbindung von Verb und Substantiv (z. B. winkt zum Genuß) wird in gleicher Weise zwischen zwei Substantive zierlich eingestickt; Picc. 260: Die Kühnheit macht, die Freiheit den Soldaten. Erwartung: Die Traube winkt, die Pfirsche zum Genuß.[3]) Man beachte das Schema:

---

[1]) Erwähnt sei W. Tod 2406: Der sich den Lohn der Bluttat will verdienen. Tur. 1714: Du Mächtige, die alles kann bezwingen. Graziös schließt ein Rätsel (Tur.): Kannst du mir nun die Brücke nennen Und wer sie künstlich hat gefügt? Und wie eindrucksvoll wird die Explosion gerechten Zornes gemalt in dem wuchtigen Abschluß der großen Rede Phädras (1438): „Verworfne Schmeichler, die der Himmel uns In seinem Zorn zu Freunden hat gegeben!" Wieviel stärker als etwa: In seinem grimmen Zorn zu Freunden gab. Wie nachdrücklich wird dem Vorhergehenden („Freunden" und auch „Zorn") durch die zunächst folgende schwache Hebung „hat" zu seiner vollen Wirkung Raum gegeben; genau genommen so: „Zorn" kann voll ausschwingen durch die kurze Pause der Cäsur, und „Freunden" durch den folgenden matten Akzent „hat"; dem Vers wird ein wuchtvolles, weithallendes Austönen verliehen in diesem Auf- und Abwogen der Akzente: „Zorn" ist der höchste, dann die bekannte Wellenlinie: „Freunden hat gegeben": stark (aber nicht mehr so stark wie „Zorn"); schwach; stark (und doch nicht mehr so stark wie „Freunden").

[2]) Tell 2314: Ihr Bären kommt, ihr alten Wölfe wieder. Orl. 3091: Der Erde geb' ich, Der . . . Sonne die Atome wieder.

[3]) Verwandt ist Braut 2331: Womit die Träume uns, die Seher täuschen; W. Tod 2116: Am Sternenhimmel suchten meine Augen, im weiten Weltenraum den Feind.

Die normale Stellung wäre: Die Traube, die Pfirsche | winkt zum Genuß. Jetzt bunte Reihe! Die Traube | winkt | die Pfirsche | zum Genuß. Eine dem Chiasmus verwandte graziöse Umgehung der gewöhnlichen Wortstellung; es entsteht so eine Spirale, ein gefällig schaukelndes Auf- und Abwogen der Akzente; nach dem Wellental wirkt der neue Wellenberg um so mächtiger, und der Satz eilt um so ungestümer, steigerungsvoller zu Ende – „Die Helden fingen, die Herrscher an“ – wie ein Fluß, der durch Schleusen getrennt ist. Nach dem „fingen“ erwartet man „an“; statt dessen nun die effektvolle neue Akzentstufe Herrscher, anaphorisch, steigernd, um so markiger wirkend nach dem Einschub, nachdem wir gleichsam erst Atem geschöpft haben. Hieß' es etwa: „Und es fingen die Helden, die Herrscher an“, so setzte das zweite Substantiv nicht tonkräftig ein; jetzt wird ihm Bahn gemacht durch die schwache Hebung, die vorausgeht, und es wirkt nun steigerungsvoller – wie der Turner am Reck sich erst zurückschwingt, um alsdann desto wuchtiger sich vorwärts schwingen zu können. Dieselbe Figur in „Pompeji“: der Zeug' trete, der Kläger vor ihn. – Ich weise noch darauf hin, wie kunstvoll die bunte Reihe im Tell 2134 (s. o.) durchgeführt ist; statt: „Ihr Bären und Wölfe der . . . Wüste, kommt wieder“ heißt es: Ihr Bären | kommt | ihr alten Wölfe | wieder | Der großen Wüste! Ein Zickzack, eine kanon- oder fugenartige Wirkung; gleichsam ein zweistimmiger Satz.[1])

8. Zerrissen schon hat es die Königin.

Das Partizip (als Bestandteil des Perfektums), steht, wie oft bei Schiller, voran und ein Adverb dahinter. Es liegt etwas echt Schillerisch Ungestümes, Hastiges darin, ein dramatischer Nerv. Das Verb, gewissermaßen im Bewußtsein, daß es Wichtigeres zu melden hat, als das Substantiv etc., drängt sich ungeduldig vor, und das Adverb („schon“ u. dgl.) ist ihm enklitisch angehängt (St. 2683). Wieviel matter wäre: Die Königin hat es schon zerrissen. Burleighs rascher Zorn soll gemalt werden. Vgl. St. 2181: Vergessen plötzlich, ausgelöscht ist alles;[2]) 2683: Zerrissen schon hat es die Königin. Braut 2552: Verraten endlich hat sich ihr Herz. Vgl. Picc. 1056: Zerrissen endlich führt sein Volk der König. Vgl. Demetr. II, 248: Erschienen endlich ist der Zug; (ebd. 275: Ausschäumen endlich kann ich meinen Schmerz). Braut 730: Geflochten still war uns're Herzen Bund; 706: umgewandelt schnell ist mir das Herz; 1000: Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle. An Goethe (Mahomet): Erweitert jetzt ist des Theaters Enge. Phädra 586: Vergessen ganz hab' ich die Kunst Neptuns. Vgl. Braut 303: Vergessen ganz mußt' ich den Sohn.

[1]) Verwandt ist folgende bei Schiller nicht seltene Figur: W. Tod 2710: Ein Wort nimmt sich, ein Leben nie zurück (er konnte sagen: Ein Wort nimmt sich zurück, ein Leben nie); Tell 143: Der See kann sich, der Landvogt nicht erbarmen. Syndetisch z. B. Braut 1153: Die Freiheit hab' ich und die Wahl verloren.

[2]) Maria sagt hier, sie habe alles vergessen, was sie Elisabet sagen wollte, wie Racines Phädra alles was sie dem Hippolyt sagen wollte (II,5).

Tell 2907: Geschwungen schon war über ihn das Schwert. Taucher: Verschlungen schon hat ihn der finst're Mund. Picc. 251: Erschaffen erst mußt' es der Friedland; ebd. 596ff. urspr.: Und ungebunden immer übtest du. Orl. 3269: Und unbezwungen noch ist dieser Arm. Verwandt ist auch („Geschlechter"): Auseinander auf immer Fliehet, was ewig sich sucht; W. Tod 655: „Recht stets behält das Schicksal" u. dgl. Tell 2828: aufgelöst in diesem Augenblick sind alle ... Bande. Und ähnlich sind Figuren wie: „Und finster plötzlich wird der Himmel" (Ibyk).

9. Verbum am Versanfang.

Ein Schiller eigener Tonfall ist dieser: Hero: Trostlos in die öde Tiefe Blickt sie, in des Äthers Licht. Alpenj.: Jetzo auf den schroffen Zinken Hängt sie, auf dem höchsten Grat. Glocke: Prasselnd in die dürre Frucht Fällt sie, in des Speichers Räume; – Daß sie in das Reich des Klanges Steige, in die Himmelsluft. Das Verb (Fällt sie etc.) steht am Anfang des zweiten Verses, und ihm folgt syndetisch eine adverbielle Bestimmung, die nicht glatt aus ihm hervorzugehen scheint, sondern mit der im vorhergehenden Vers enthaltenen adverbiellen Bestimmung an einem Strange zieht. Also eigentlich ist es so gedacht:

Trostlos blickt sie | in die öde Tiefe
In des Äthers Licht,

ein Fünf- und ein Dreifüßler ergäbe sich daraus. Und in der Glocke (s. o.) eigentlich so:

Prasselnd fällt sie | in die dürre Frucht
in des Speichers Räume.

Im „Alpenjäger":

Jetzo hängt sie | auf den schroffen Zinken,
Auf dem höchsten Grat.

Zweifellos erscheint es dem Dichter hier poetischer, wenn er das Verb (Fällt sie — Hängt sie) zurückschiebt und zunächst die wichtigsten, sinnlich greifbarsten Gegenstände nennt, die zuerst der Fantasie sichtbar werden sollen. Aber dann müßte, däucht mir, auch die zweite adverbielle Bestimmung (in des Speichers Räume; – auf dem höchsten Grat) vor das Verbum fallen, also:

Jetzo auf den schroffen Zinken,
Auf dem höchsten Grat hängt sie.

Das geht natürlich nicht; die metrische Not zwingt den Dichter, das Verb am Anfang des zweiten Verses anzusiedeln. So wird diesem zweiten Vers die Einheit geraubt, er fällt in zwei Hälften auseinander; der frische Pulsschlag, die eigne Melodie geht ihm verloren, die dem ersten durchaus eigen sind. Man möchte fortlaufend, ohne Unterbrechung lesen: „Blickt sie in des Äthers Licht", „Hängt sie auf dem höchsten Grat", und man stolpert über das Komma, den Satzeinschnitt; – der Vers hat keinen kontinuierlichen Gang.

Ganz ähnlich bei andern Beispielen, wo, z. T. noch störender, das Verb, dem wiederum Satzeinschnitt folgt, dem zweiten Vers vorn angeflickt ist; nur daß ihm hier nicht ein Satzglied folgt, das mit einem Glied des vorhergehenden Verses parallel läuft. Pilgrim: Noch in meines Lebens Lenze War ich, und ich wandert' aus ... Und zu eines Stroms Gestaden Kam ich, der nach Norden floß. Eleus. F.: Und die ... Gäste ziehen | Von der Götter sel'gem Chor | Eingeführt, mit Harmonien In das ... Tor. Vgl. auch „Genius": Was du ... mit heiligem Mund | Redest, wird den ... Sinn allmächtig bewegen; auch Spazierg.: Jetzt ... an den Bergen hinauf | Klimmend, ein schimmernder Streif. Und (freilich syndetisch) Braut 1255: Daß kein Ungeweihter in dieses Geheimnis | Dringe, und der Herrscher uns lobe. Der Anfang des zweiten Verses (Dringe) ist durchaus matt, dem Verb fehlt alle Kraft und Farbe (die schon in dem Worte „Geheimnis" ausgegeben ist). – Verwandt ist übrigens 11, 470: Der des Briten toten Schätzen Huldigt und des Franken Glanz. – So ist es, wenn anders Tadel an den Gefeierten sich wagen darf, überhaupt eine Schwäche Schillers, daß er den Anfang eines zweiten Verses dazu mißbraucht, dem noch zum ersten Vers gehörigen Prädikat Unterkunft zu gewähren. Besser noch, wenn das Verb am Schluß des zweiten Verses stünde; so aber verliert dieser zuviel an selbsteigener Kraft, an Frische und lebendig kräftigem Einsatz; z. B. Eleus. F.: „Die [ihn] gesellt | Und in friedliche feste Hütten | Wandelte das bewegliche Zelt." Dies leblose, nichts Neues, Sinnfälliges bringende „wandelte", das sich, selbst kraftlos, an das akzent- und bedeutungskräftigere „Hütten" anlehnt, als Versanfang! — um so schlimmer, da ihm noch die schwache Hebung „das" folgt (eine starke Hebung würde eher darüber hinweghelfen).

Und auch sonst setzt er das Verb, das am Schluß erwartet wird, (häufig aus metrischer Not) an den Anfang des Verses, ohne doch eine besonders sinnkräftige Wirkung damit zu beabsichtigen – oder zu erzielen.[1])

---

[1]) Braut 1185 f.: [wo] das goldene Szepter in stetiger Reihe Wandert vom Ahnherrn zum Enkel hinab (auch 932: Wie der Wind mit Gedankenschnelle Läuft um die ganze Windesrose). Nadow.: Der des Renntiers Spur Zählte auf des Grases Welle; Eleus. F.: Die der schnellen Artemis Folgen auf des Berges Pfaden. Vgl. Ceres: Dürfen ... | Folgen dem geliebten Kind. Glocke: Und als wollte sie im Wehen Mit sich fort der Erde Wucht Reißen in gewalt'ger Flucht. Braut 920: Die uns mit freundlicher Spiegelhelle Ladet in ihren unendlichen Schoß. Deutsche Muse: Mag der Franke mit den Waffen Führen nach der Seine Strand. Angenehmer im Siegesf.: Denn solang des Lebens Welle Schäumet an der Lippen Rand (kräftiger Einsatz). Hero: Sah hinab die Sonnenrosse Fliehen an des Himmels Rand (der Eindruck des Hinabeilens wird versinnlicht). Echt Schillerisch Eleus. F.: Weh' dem Fremdling, den die Wogen Warfen an den Unglücksstrand. – Angenehm wirkt auch Braut 2565: Wenn ich von dem Gipfel des Glücks | Stürzen sehe die Höchsten, die Besten etc.", da das Wort „stürzen", an sich schon sinnkräftig, durch das angehängte „sehen", das soviel schwächer ist, sehr gehoben wird; ähnlich Braut 1369: „Die der Mensch, der flüchtige Sohn der Stunde, | Aufbaut auf dem betrüglichen Grunde," da hier die starke Silbe „auf" noch durch die gleichfalls lange, aber doch schwächere „baut", emporgeschnellt wird, während man bei einem ähnlichen Beispiel, ebd. 213: „Welches die himmelumwandelnde Sonne | Ansieht mit immer freundlicher Helle" das peinliche Gefühl hat, daß, in

Diese Beispiele lesen sich immerhin glätter, weil hier die zweiten Zeilen, frei von Satzeinschnitt, einheitlich abrollen.[1])

10. Auseinanderfaltung.

Er liebt zwei an einem Strange ziehende Satzglieder mit antiker Freiheit und Kühne zu trennen, indem er etwas dazwischen schiebt, dergestalt, daß der Satz gleichsam zunächst zu Ende zu gehen scheint und daß dann erst das zweite jener Satzglieder angehängt wird. Man hat den Eindruck eines gewissen erhabenen Auseinanderfaltens, einer freien, breit hinrauschenden Größe. W. Tod 713: Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung[2]); 525: An meinem Willen wärmen und Gedanken (statt: Willen und Gedanken wärmen); 579: Den Größten immer aufsucht und den Besten; 1774: einmal muß Sie's doch vernehmen lernen und ertragen (statt: vernehmen und ertragen lernen). Stuart 2180: Wie ich sie rühren wollte und bewegen (statt: rühren und bewegen wollte). Tell 2 155: Hier ist das Steuern unnütz und der Steurer. Und welch ein freier, edler Faltenwurf im Wallenstein-Prolog: Des Tanzes freie Göttin und Gesangs. Verwandt ist die echt Schillerische Stelle zu Tur. (11, 357): Die gern der Freude dienen

---

holprigem Daktylus, „sieht" als erste Silbe der zweigliedrigen Senkung übel gequetscht wird („baut" füllte die Senkung ganz aus). Angenehm aus gleichem Grunde auch Hero: „Wenn er sich den falschen Meeren Preisgab in des Sturmes Weh'n *(preis gab)*. Zu obiger Stelle (die der Mensch etc.) vgl. übrigens 10, 365, 11: die Form reflektiert sich auf dem vergänglichen Grunde (in der Braut ebd. heißt es vorher: „Der Mensch, der vergängliche"). Aus gleichen Gründen angenehmer auch im Taucher: „Der Klippe, die schroff und steil Hinaushängt in die unendliche See."

[1]) Ähnlich übrigens auch im jambischen Fünffüßler: Der zweite Vers beginnt mit einem zum Vorhergehenden gehörigen Verb — zwischen beiden Versen ist sozusagen zu wenig Luft. Demetr. I, 455: Solang ich Leben atme, soll kein Spruch Durchgeh'n, der wider Recht ist etc. Tur. 28: Da unsre Völker flohen, der Tyrann . . . in das Reich | Eindrang, floh ich nach Astrachan. Demetr. 246: Und wie die letzten Türme aus der Ferne Erglänzen in der Sonne Gold (Hero: Leuchtend in der Sonne Gold); ebd. II, 288: Und wie der Schiffer, der auf öder Insel Gestrandet mit zerbroch'nem Kahn. Orl. 2422: Das königliche Blut, das eure Adern Durchrinnt, verschmäht so niedrige Vermischung (prosaischer Tonfall! Auch die beiden Verba hintereinander stören). — Vgl. auch Stuart 1231: Die Frankreich und Britannien gleich nahe Angeht.

Auch in einigen Versen der Glocke stellt er das Verb in ähnlicher Weise, hier aber durch ein „und" eingeleitet, an den Anfang: Und rühren vieler Menschen Ohr — Und stimmen zu der Andacht Chor — Und grenzen an die Sternenwelt.

[2]) Zu diesen Worten des Max eine Bemerkung: Man hat schon gesagt, daß Schiller in dem Verhältnis des Max zu Wallenstein sein Verhältnis zu Goethe verklärend darstellte (s. Boxbergers Einleitung). Mir fiel eine Parallele auf, die dafür zu zeugen scheint: W. Tod 712: bis auf diesen Tag war mir's erspart, Den Weg mir selbst zu finden und die Richtung. Dir folgt' ich unbedingt. Auf dich nur braucht' ich Zu seh'n und war des rechten Pfads gewiß Zum erstenmale heut verweisest du Mich auf mich selbst etc. Und Schiller schreibt am 30. Nov. 98 an Goethe: Ich bin es diese Tage her so gewohnt gewesen, daß Sie — kamen und die Uhr meiner Gedanken aufzogen und stellten, daß es mir ganz ungewohnt tut, nach getaner Arbeit mich an mich selbst verwiesen zu sehen.

und der Pracht, Die Farben sind's, des Lichtes Kinder und der Nacht. – Vgl. auch Orl. 2323: wo das Recht ist und der Sieg, Demetr. I, 256: das wider Recht ist und Vernunft.

Und so ist es überhaupt eine spezifisch Schillerische Manier, die etwas ruhig Majestätisches, nicht selten vornehm Wählerisches hat, die die „hohe und stille Größe" atmet, die Schiller an Bürger vermißt (6, 330, 4), daß ein Satz scheinbar am Ende angelangt ist und daß dann doch noch ein Glied mit „und" in edler Grazie sich anschmiegt.[1])

So finden wir gewisse Schiller ganz eigentümliche Sätze, die gewissermaßen in der Mitte zusammenklappen, indem das eigentlich an den Schluß gehörende Hilfsverb in die Mitte fällt. Etwas Großartiges, kühner Wurf ist ihnen eigen:

Siegesfest: Der ein Turm war in der Schlacht (etwas Ragendes liegt in dem Tonfall), Orl. 4815: da er blind war und gefesselt. Braut 318: Welches wandeln wird mit der Sonne; 1245: Die das Entzücken ist aller Augen (vgl. 1197: Die auf der Hand schwebt des ewigen Vaters, und Orl. 2323, Demetr. I, 256 (s. o.)[2]) – Und so wollen wir noch einige

11. Weitere Eigenheiten

Schillers, aus denen die Persönlichkeit hervorstrahlt, erwähnen.

Gern baut er Verse, in denen die Interjektion „O" gleichsam die Feder ist, durch die das Ganze in Bewegung gesetzt wird – gleichsam der Köcher, von dem das Ganze pfeilartig abgeschossen wird. Meist so, daß auf die Interjektion zunächst, ungestüm und pathetisch vorgeschoben, ein wichtiges Satzglied folgt, das prosaischer Wortfolge gemäß später erwartet würde. Braut 1330: O nicht an Rat gebricht's der Mutterliebe; 1900: O eine Stimme Gottes war mein Haß! Phädra 1640: O nicht zu rasch, Neptun, erweise mir den . . . Dienst. Polykr: O ohne Grenzen ist dein Glück! Schon im Karlos, wo Philipp auffährt: O einen neuen Tod hilf mir erdenken! – O eines Pulses Dauer nur Allwissenheit! – mit gewöhnlicher Wortstellung Braut 1841: O sie ist gütig wie das Licht der Sonne!).

Gern auch Verse, in denen das Wort „furchtbar" dominiert: Diesen furchtbaren Beruf (Orl.), Dieses furchtbaren Geschlechtes (Braut 1219), Das furchtbare Geschlecht der Nacht (Ibyk.), Den Rücken, den es furchtbar schirmet (Drachen), Den furchtbare Notwendigkeit erschafft (W. Tod 2879).

[1]) Saïs: solang Das schöne All der Töne fehlt und Farben. Tur. 3249: Soll sie mein einzig Träumen sein und Denken. Glocke: Soll eine Stimme sein von oben. – Verwandt ist übrigens Tur. 1204: Muß denn die Schönheit eine Beute sein Für einen? St. 2418: als die gemeine sein für alle. Gelegentlich auch in der Prosa, 9, 269, 2: ein Laster beherrschte sie, aber welches die Mutter ist von allen (dies „aber welches" französierend; mais qui). Vgl. 4, 275, 20: ist das nicht fein gedacht und edel? („fein" und „edel" werden sinnig getrennt, das klingt gewählt und hebt beides mehr hervor; ähnl. Picc. 742: Wie fein bemerkt und wie verständig). Vgl. noch W. Tod 245: sollte Herrscher sein und König; Tur. 188.

[2]) Orl. 432: Der ein Mensch ist und ein Engel der Erbarmung.

Er stellt gern den (weiblichen) unbestimmten Artikel an den Anfang eines Verses, welcher etwas Erstaunliches oder Pathetisches mitteilt. Auch hier hat man den Eindruck des Großartigen, Weitausladenden, Pomphaften. Und durch den tonarmen Artikel wird das folgende Wort (Epitheton) um so mehr gehoben. Man hat gewissermaßen das Gefühl, als ob ein Vorhang sich hübe und ein glänzendes Bild aufrollte:

Braut 257: Die uns dort aufgeht, | Eine glänzende Sonne! Huld. d. Künste 52: Sieh' wer sind sie, die dort nahen, | Eine göttergleiche Schar! Braut 1971: Zu der Mutter will ich dich tragen, | Eine unbeglückende Last. Vgl. auch Maltheser 15[1], 136, 21: Eine eichengezimmerte schwimmende |. Im Anfang des Gedichtes „D. Glück" heißt es in einem Ton hingerissenen Bewunderns: „Ein erhabenes Los, ein göttliches ist ihm gefallen." (Weniger ausdrucksvoll, aber doch das zweite Wort emporhebend, ist Braut 905: Einem ernsteren Gott zu dienen.)

Ein Duft Schillerschen Wesens liegt ferner auf Sätzen mit „müssen" oder „dürfen", die eine gewisse Erhabenheit, manchmal etwas Gebieterisches oder die Hoheit und Strenge der sittlichen Autonomie, der Selbstzügelung zu atmen scheinen. Auch das läßt sich mehr empfinden als ausdrücken. Solche Sätze gehören der späteren, durch Philosophie geläuterten, zu ethischem Pathos neigenden Denk- und Schreibweise Schillers an. M. d. Gesanges: Ihm darf nichts Irdisches sich nah'n . . . An Goethe: Gebannt in unveränderlichen Schranken hält er sie fest und nimmer darf sie wanken.[1])

Der sentimentalische, reflektierende Dichter steckt manchmal ein wenig störend gleichsam den Kopf durch die Kulissen; fast scheint es, als sei er nicht genug in den Gegenstand versunken, um diesen allein für sich sprechen zu lassen. Mein Gefühl wenigstens stört gelegentlich dies sich einmengende Ich, z. B. im „Geheimnis": Und durch der Stimmen hohles Brausen Erkenn' ich schwerer Hämmer Schlag; Erwartung: Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen — alles Schöne zeigt sich mir entblößt. Tanz: Seh' ich flüchtige Schatten? (Spazierg. 64: Stände seh' ich gebildet . . . 67: [das] Gefolg meldet den Herrscher mir an. Pompeji 45: Schminke find' ich noch hier.

---

[1]) Ferner 10, 381, 27: wenn er [dort] sein Wollen fesselt, so darf er ihm im Kreise des schönen Umgangs . . . nur als Gestalt erscheinen; 381, 1: Die Lust kann er rauben, aber die Liebe muß eine Gabe sein; 319, 28: was er besitzt, . . . darf nicht mehr bloß die Spuren der Dienstbarkeit an sich tragen — neben dem Dienst muß es zugleich den geistreichen Verstand . . . die liebende Hand . . . wiederscheinen. 380, 3: Selbst die Waffen dürfen nicht mehr bloß Gegenstände des Schreckens, sondern auch des Wohlgefallens sein. 9, 80, 12: Von allem, was er sich . . . gab, muß sie Rechenschaft geben [die Geschichte]. 7, 83, 1: die ernste Sorge durfte hier [seinen Geist] nicht umwölken. Und wie urschillerisch — es läßt sich das nicht näher definieren, nur fühlen! — ist Tell 874: Sein sind die Märkte, die Gerichte, sein Die Kaufmannsstraßen, und das Saumroß selbst, Das auf den Gotthardt ziehet, muß ihm zollen. Wenn übrigens Goethe (N. Tochter 644) sagt: „Das Leben ist des Lebens Pfand; es ruht Nur auf sich selbst und muß sich selbst verbürgen," so ist er m. E. von Schiller beeinflußt.

Goethes Mignon schildert (von dem Refrain abgesehen) das Zitronenland, ohne von sich zu sprechen; in Schillers Nachahmung (Sehnsucht) erscheint das Ich: „Gold'ne Früchte seh' ich glühen.")

12. Lieblingsvorstellungen.

Ich will nun einige Lieblingsvorstellungen und -bilder Schillers aufreihen, die für seine Individualität vielleicht nicht ohne Bedeutung sind. Eine Lieblingsvorstellung ist die einer bodenlosen Tiefe; ich führe an: 10, 442, 11: in eine bodenlose Tiefe zu fallen (Absatzschluß); 10, 523, 4: zu einem . . . Fall in eine bodenlose Tiefe (im Schlußsatz). Vgl. 7, 16, 9: Alle die unermeßlichen Summen . . . waren in die Fässer der Danaiden gegossen (vgl. Orl. 798) und zerrannen in einer bodenlosen Tiefe (Absatzschluß). Braut 2523: Aus unsers Jammers bodenloser Tiefe. 10, 246, 2: wie in eine grundlose Tiefe blicken. An Goethe 2. Juli 96: Man . . . blickt in eine unergründliche Tiefe des Schicksals hinab. Taucher: Sonst wär' er ins Bodenlose gefallen. Spr. d. Konfuzius 2: Grundlos senkt die Tiefe sich (vgl. 11, 177: Klar ist der Äther und doch von unergründlicher Tiefe). – Ein Lieblingsbild ist Einen Bund schließen (besonders: einen Bund mit höheren Mächten): W. Tod 1624: Mit meinem Glücke Schloß er den Bund und bricht ihn, nicht mit mir. 9, 367, 15: Coligny hatte keinen Bund mit dem Glück. Glocke: Mit des Geschickes Mächten Ist kein ew'ger Bund zu flechten. W. Tod 2091: das . . . blinde Element, das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen. 10, 227, 26: so geht doch die Naturnotwendigkeit keinen Vertrag mit dem Menschen ein. St. 2362: Kein Bündnis ist mit dem Gezücht der Schlangen. – Eleus. F.: Stift' er einen ew'gen Bund Gläubig mit der frommen Erde. Ceres: Zwischen Lebenden und Toten ist kein Bündnis aufgetan? 10, 276, 16: mit dem notwendigen Bund ihrer Elemente [der Schönheit]. 10, 328, 10: weil sie beide [Neigung und Willen] in dem innigsten Bund zu verknüpfen wußten. 6, 315, 5: Kopf und Herz in harmonischem Bund beschäftigen. 10, 387, 13: [die Kräfte] in einigem innigen Bündnis zu vereinigen. Wo ein solches . . . Bündnis zwischen der Vernunft und den Sinnen zweckmäßig . . . ist etc. 9, 92, 16: die Gelehrsamkeit [mußte] einen Bund mit den Musen und Grazien schließen. 10, 289, 3: zerriß auch der innere Bund der menschlichen Natur; Glocke: fleiß'ge Hände regen, Helfen sich in munterm Bund (vgl. noch 6, 377: unsrer Tränen Bund). – Ferner: Das Liebesglück ein Raub. Manuel will Nicht rauben mehr der Liebe gold'ne Frucht (660). Hero: Die Frucht der Liebe Hing am Abgrund . . . [der kennt das Glück nicht], der die Frucht des Himmels nicht Raubend an des Höllenflusses . . . Rande bricht. Vgl. Geheimnis: Als Beute wird es [das Glück] nur gehascht. Entwenden mußt du's oder rauben. (Picc. 1732: laß' es uns wie einen heil'gen Raub . . . bewahren. Aus Himmels Höhen fiel es uns herab). – Ein anderes Bild: 10, 441, 4: Wir sehen alsdann in der unvernünftigen Natur nur eine glücklichere Schwester, die in dem mütterlichen Hause zurückblieb, aus welchen wir im Übermut

iten. (Vgl. W. d. Frauen: „In der Mutter bescheidener Hütte Sind sie eben mit schamhafter Sitte, Treue Töchter der frommen Natur," „Glocke": ürmt hinaus). Mit schmerzlichem Verlangen sehnen wir uns dahin zurück hören im fernen Auslande der Kunst der Mutter rührende Stimme. age wir bloße Naturkinder waren etc. Vgl. M. des Gesanges: wie ein l Sich stürzt an seiner Mutter Herz, So führt zu seiner Jugend Hütten Vom fernen Ausland fremder Sitten Den Flüchtling der Gesang ick, In der Natur getreuen Armen . . . zu erwarmen. – Häufig ist ein kwürdiger, großenteils bildlicher Gebrauch des Wortes „Haus", das er rhaupt sehr bevorzugt. Orl. 3480: [die Engel, die frei von Sünden i'n in deinem ew'gen Haus. Picc. 1046: Als gält' es dort ein ewig us zu gründen. W. d. Wahns: Er ist ein Fremdling, er wandert aus d suchet ein unvergänglich Haus. Ibyk.: Dir zeugete kein sterblich ius. Stuart 3625 ff. urspr.: Den Ewigen begrenzt kein irdisch Haus. l 388: Das Haus der Freiheit hat uns Gott gegründet. Ideale: [Wer] gt mir bis zum finstern Haus? Ceres: Aus des Pluto finsterm ius? Braut 2750: zusammen ruh'n Versöhnt auf ewig in dem Haus des des. (Tell 2312 weniger bildlich: Bedenkt, daß ihr im Haus des Todes, s. Braut 1480: im Haus des Todes.) Antr. d. Jahrhunderts: das Reich der nphitrite Will er [der Brite] schließen wie sein eignes Haus. Zu „steh'n deinem ew'gen Haus" u. dgl. erinnere ich daran, daß ja im Wallenstein r astrologische Aberglaube, demzufolge der Himmel in Häuser eingeteilt t, mehrfach erwähnt wird (des Himmels Häuser forschend zu durchspähen); elleicht hat das leise eingewirkt? – Gleichnis von der Leiter: Ästh. r. 10, 280, 16: Ehe er [der Mensch] Zeit gehabt hätte, sich mit seinem Villen an dem Gesetz festzuhalten, hätte sie unter seinen Füßen die .eiter der Natur weggezogen. Naiv. u. sent. D. 10, 442, 8: Jene [ver-unftlose Natur] liegt hinter dir. Verlassen von der Leiter, die dich trug, leibt dir jetzt keine andere Wahl mehr, als mit freiem . . . Willen das Gesetz zu ergreifen oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu fallen. Vgl. Picc. 2028: Nichts ist so hoch, wonach der Starke nicht Befugnis hat die Leiter anzusetzen. – In der Gesch. d. Niederlande lesen wir (7, 20, 27): „Doch denke man nicht, daß . . . sie beim Eintritt in dieses ungewisse Meer schon das Ufer gewußt haben, an welchem sie nachher landeten." Das ist schon der Keim des Epigr. „Weisheit und Klugheit": Wag es auf die Gefahr, daß dich die Klugheit verlacht. Jene sieht nur . . . das Ufer, das dir zurückflieht, Jenes nicht, wo dereinst landet dein mutiger Flug.[1])

[1]) Noch eins: W. Tod 1811 ff. urspr.: Und wie des Waldes liederreicher Chor Schnell um den Wundervogel her sich sammelt, Wenn er der Kehle Zauberschlag beginnt. Picc. 1169 ff. urspr.: Des Märleins Vogel, Der mit der Kehle wundervollem Schlag Des Waldes Sänger an sich lockt. (Vgl. noch Sängers Abschied: Die Luft erfüllt ein munt'rer Sängerchor; 10, 377, 11: in dem melodischen Schlag des Singvogels). Über dgl. Wiederholungen später mehr.

II. Zur Metrik.

Der zweisilbige Auftakt.

Schiller liebt es, dem ersten Fuß des jambischen Fünffüßlers eine zweisilbige Senkung zu geben, wohl unter dem Einfluß des antiken Trimeters, der bekanntlich mit Pyrrhichius anheben durfte.[1]) Diese Freiheit gibt seinem Vers etwas lebhaft Temperamentvolles. Der Vers kommt gleichsam angesprungen statt angegangen; ein gewisser τάχος, eine dringende Hast beflügelt ihn. Wieviel stürmischer, eindringlicher:

Hat der Bettler eine Freiheit, eine Wahl? (Dem. I, 479)

als wenn es hieße: hat | Der Bettler eine Freiheit, eine Wahl? – Und Schillers eigenartiges und für ihn charakteristisches Wagen ist es nun, daß er kühnlich statt des Pyrrhichius geradezu einen Trochäus (auch zweiwortig) als Vorschlag verwendet, also Orl. 2063: Dort die fürchterliche. Doch ist zu beachten, daß er selbst ihn z. T. wohl als Pyrrhichius empfindet, sicher bei Stellen wie Orl. 2186: Muß ich hier; 2113: Denn dem Geisterreich, dem strengen; 3777: Doch der Vater sah auch etc. – Diese zweisilbige Senkung, durch die übrigens der ersten Hebung oft ein stärkerer Nachdruck gegeben wird, verleiht vielen seiner Verse einen ganz besonders interessanten Klang, würzt sie, macht sie fesselnd, dem Gedächtnis prägen sie leichter sich ein: Es ist ein persönliches Element darin, etwas Ungestümes, Drängendes, Vordringendes. – Manchmal auch zeigt sich darin nur eine gewisse erhabene Nachlässigkeit, die das Kleine verschmäht, die nicht pedantisch die Silben stochert – aber eben diese Nachlässigkeit ist so charakteristisch[2]) – es ist die köstliche Ungebundenheit der Größe! Wie eine ars nesciendi, so gibt es auch eine Großheit im Vernachlässigen! Aber oft kann man doch fast an Absicht glauben; wenigstens von dem genialen Instinkt sprechen, der ihm durch jenes Mittel mannigfache eigenartige Wirkungen ermöglicht. Zorniges Aufbegehren, Ungeduld, Schmerz und andere Gefühle malen sich in diesem Tonfall.

Besonders häufig sind, find' ich, solche Anfänge bei Stellen, in denen eine gewisse anaphorische Steigerung, eine wiederholungsfrohe, reich spendende Abundanz herrscht – bei solchen anschwellenden Satzfluten erhitzt sich gleichsam der Dichter, fängt Feuer (wie auch der Rezitator) und fällt, gleichsam ungeduldig werdend, in einen mehr sprunghaften Rytmus.

Zunächst einige Beispiele, wo abundante Häufung vorliegt. Eine Hauptstelle ist Johannas prächtiger Redesprudel im Vorspiel: Der König, sagt sie (425), soll aus der Welt verschwinden,

---

[1]) Platen in der „Liga von Combroï" erlaubt sich gleichfalls unterm Einfluß des Trimeters häufig anapästische Anfänge.

[2]) So verschmäht er es apostrofierend zu schreiben „Kön'gin" und sagt im Jambus „Die Königin kommt", und dgl. mehr. Er überläßt das Weitere dem Rezitierenden.

Der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde...
Der die Städte freudig stellt um seinen Tron –
Der dem Schwachen beisteht und den Bösen schreckt,
Der den Neid nicht kennet, denn er ist der Größte,
Der ein Mensch ist und ein Engel der Erbarmung etc.

Wie drangvoll, wie steigernd! Welche Hast! Daß hier künstlerische Absicht vorliegt, ist klar. Störend wirkt übrigens der dazwischenliegende Vers: „Der die Leibeignen in die Freiheit führt," da er zunächst dazu verführt, „Der die" wie vorher als pyrrhichische Senkung aufzufassen, während „die" doch hier Hebungssilbe ist.

Burgund, reuig über seinen Abfall, kann sich nicht genugtun in Palinodieen, und mit einer weitausladenden, gewissermaßen armausbreitenden Überfülle strömt er sein Gefühl aus (2625):

O mein König!
Euch konnt' ich hassen! Euch konnt' ich entsagen!
– Diesen Engländer
Konnt' ich krönen! Diesem Fremdling Treue schwören!
Ich will gut machen! Glaubt mir, ich will's!
Alle Länder sollen Euch erstattet werden.
Euer ganzes Königreich sollt Ihr zurück
Empfangen.

Anaphorische Abundanz auch Braut 1739: Ihr Himmelsmächte, haltet ihn zurück! | Werft euch in seinen Weg, ihr Hindernisse | Eine Schlinge legt, ein Netz um seine Füße! Orl. 2286: Wo ist der Feind [den du suchst]? Und nun die abundante Aufzählung:

Dieser edle Prinz ist Frankreichs Sohn wie du,
Dieser Tapfre ist dein Waffenfreund . . . Wir alle etc.

Und in einer der sprachlich genialsten Szenen des Tell (IV, I) explodiert „im Überfluß des Herzens" die Entrüstung gewissermaßen in wollüstiger Entladung – aber es ist nicht der einfache Fischer, es ist Schiller selbst, der ipsissimus Schiller, der da in so ungestümen Urschillerversen die Großheit seines Herzens von sich strömt; sein Pegasus „bäumt sich in prächtiger Parade": O mich soll's nicht wundern, heißt es da, Wenn sich die Felsen bücken . . ., Wenn jene Zacken – schmelzen, | **Wenn die** Berge brechen etc. — als ob der Dichter die Faust titanisch an die Berge legt, um sie, wie Äschylus sagt, zu entwurzeln – und dann die inhaltlich wie metrisch einzigen Verse:

„Diese Wellen geben nicht auf seine Stimme, |
Diese Felsen bücken ihre Häupter nicht
Vor seinem Hute –".

Wieviel matter, wenn z. B.: „Diese" mitten im Vers stünde (◡—◡ diese Wellen geben nicht | Auf seine Stimme, diese Felsen bücken | Sich nicht etc.), oder wenn es hieße: „Die Wellen – die Felsen", was metrisch korrekter wäre. Brecht dies ungestüm einsetzende **diese** aus dem Vers heraus, und ihr habt der Stelle ihr Schillertum, ihren Geburtsadel genommen! – Wie an mehreren

dieser Stellen setzt er auch sonst merkwürdig gern ein dieser, diese an den Versanfang. Orl. 409: Dieser alte Tron soll fallen? Vgl. Tur. 1117: Dieser alte Baum, und 11, 353 (zu Tur.): Diese Schlange, der etc. Picc. 285: Diesen Buttler geb' ich noch nicht auf.[1]) Tell 1861: Diesen Mann ergriff ich über frischer Tat. Orl. 1344 (wieder zwei solcher Verse nacheinander): wenn eine Schuld

Diesen tränenvollen Krieg herbeigerufen (vgl. Picc. 83),
Dich zum Opfer anzunehmen für dein Volk.

Wir verstehen nun, daß der letztere Vers nicht trochäisch gedacht ist, sondern daß „Dich zum" zweisilbige Senkung (freilich von ungewöhnlichem Ballast) ist. – Eine gewisse erhabene Abundanz auch Orl. 3142: So weit als er drang noch kein feindlich Schwert, | Seine Grabschrift sei der Ort, wo man ihn findet. 3231: Dort wirst du einzieh'n im Triumphgepräng', | Deinen König krönen, dein Gelübde lösen (so übrigens häufig beim Possessivpronomen, z. B. Orl. 2482: Unser Streit ist aus etc.; Braut 2673: Eine Mutter kann etc. Tell 2402: Euer Staub wird ru'hn in einem freien Lande.). Melchthal erhitzt sich im Reden (374): Ertragen sollt' ich die . . . Rede – In die Seele schnitt mir's, als der Bub' etc. Oder 1024: Die harten Hände reichten sie mir dar, | Von den Wänden langten sie die rost'gen Schwerter. – Manuel überbietet sich in abundanter Detaillierung des Brautschmucks für Beatrice (Auch die Spangen nicht vergeßt . . . auch nicht der Perlen und Korallen Schmuck etc.) und fährt in begeistert gehobenem, gleichsam aufschwebendem Rytmus fort: Um die Locken winde sich ein Diadem etc. (so häufig, auch ohne besonderes Ethos, bei einsilbigem Pronomen; z. B. Tell 1817: „In des Kaisers Namen!"; der Dichter verschmäht, wie gesagt, zu ängstliche Messung, und ein tonschwaches in däucht ihm nicht wert in der Hebung zu stehen. Vgl. Phädra 324: In den Vater stürmt' ich ein, 320: In des Vaters Zügen.

Nun einige Beispiele dafür, wie Zorn, Schmerz, Staunen und dergl. sich in solchem Rytmus malen (doch liegt z. T. wohl mehr Instinkt als bewußte Absicht vor): Herrisch braust Theseus auf (Ph. 1048): „Wer verriet mich? Warum bin ich nicht gerächet?" Weit matter wäre: „Sprich, wer verriet mich? etc." Den Schluß gestaltet Schiller klingend: gerächet; hieß' es: gerächt, so würde (abgesehen von dem möglichen Mißverständnis beim Vortrag) nach so starkem Anhub das Übrige zu kurz erscheinen; der geschweifte Schluß ist das Gegengewicht gegen den gedrängten Anfang, wie beim Pferde der Schweif gegen die Mähne (so auch sonst öfter). – Entrüstet fährt Tell auf: „Ein Verräter, ich! (1827). Wieviel jäher, heftiger und männlich stolzer, als hieß' es: „Ich ein Verräter!" (weit phlegmatischer!). Rücksichtslos aber drängt der Scherge: „Ins Gefängnis, fort!" (hastiger, als

[1]) Überhaupt bevorzugt er dies Pronomen (vielleicht französierend, so in der historischen Prosa sicher; „dieser König", ce roi, wenn der Name vorhergegangen ist). Dieser Buttler (Picc. 280), ebd.: dieser Illo. Vgl.: Dieser Mortimer! W. Tod 549: „Einst war mir dieser Ferdinand so huldreich!" (Wohl nach Macbeth I, 7: Dann hat auch dieser Duncan so mild regiert etc.).

„Fort ins Gefängnis"). „Das Gesetz fürcht ich, nicht deiner Blicke Trutz" herrscht ein Halbchor den anderen an (1735); vgl. übr. Tur. 1331: Das Gesetz hat seine Endschaft; auch ebd. 1334 und 1336 „Das Gesetz". Selbstbewußt ruft der feurige Demetrius (I, 333): Die Gerechtigkeit hab' ich, ihr habt die Macht! (so oft beim Artikel, z. B. Braut 2505: doch bei Ehren bleiben | Die Orakel). Keck schildert Melchthal, wie er die Leiter an den Roßberg setzen will und ruft vorfrohlockend: „Bin ich droben erst, zieh' ich die Freunde nach"; wir sehen ihn gleichsam von der obersten Sprosse sich heraufschwingen. Orl. 2306 und 4570: Zu den Waffen (dieser effektvolle Szenenschluß: Zu den Waffen! Auf! Schlagt Lärmen! etc., gemahnt an Macbeths Abgang V, 5: Waffen um, Waffen . . . Auf! läutet Sturm!). – Ein Regenbogen in der Nacht, sagen die Landleute; und mit jähem Erstaunen ruft einer, emporzeigend: „Er ist doppelt, seht etc." Überraschung; Effekt! (979). – W. Tod 3054: Da ergriff, als sie den Führer fallen sah'n, Die Truppen grimmig wütende Verzweiflung." Wieviel temperamentvoller, heißblütiger, dem Geist der stürmischen Reiter angemessener, als wenn es jambisch begänne: „Da packt". – Vernichtet ruft Phädra, da Önone wieder zurückkommt (880): Man verabscheut mich, man will dich gar nicht hören (s. auch den Versanfang Phädra 1476: Wo die Unschuld eine schwere Giftluft atmet). Isabeau häuft vernichtende Schmähungen, 4425ff.: Sie eine Zauberin – Ihr ganzer Zauber Ist ... euer feiges Herz. | Eine Närrin ist sie etc. Vgl. 2047: Eine Gauklerin etc. Hier wird ganz deutlich, wie durch den zweisilbigen Vorschlag die erste Hebung an Kraft und Nachdruck gewinnt; es ist als ob sie erst einen kräftigen Anlauf nimmt (so öfter). Talbot bricht aus: Mit der Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens (3059). – „Es gescheh'n noch Wunder!" ruft in hoher Verzückung die Magd des Herrn, Johanna; „Haltet inne!" gebietet sie (2264), „Auseinander, sag' ich!" Höret den Geist, der aus mir spricht," ruft sie profetisch gehoben (2273); zu „Haltet inne" vgl. Tell 185: Haltet fest am Reich!

Noch einige Beispiele mit dem kühnen trochäischen Vorschlag: Stauffacher schildert in steigerungsvoller Rede, wie die Schweizer das Land urbar gemacht und schließt leidenschaftlich:

> **Unser** ist durch tausendjährigen Besitz
> Der Boden – und der fremde Herrenknecht
> Soll kommen dürfen und uns Ketten schmieden?

Wuchtvoll, wenn auch – was verschlägt's! – gegen den Vers, wälzt sich dies „Unser" an den Anfang. Es ist, als beugte sich der Redner vor, stemmte sich mit der Wucht seines ganzen Leibes und Wesens auf dies eine Wort und deckte es wie der Krieger den Schild mit seinem Leibe, – wie er selbst die heimische Erde mit seinem Leibe decken möchte. Unser! – Die erste Silbe ist so stark, so überwältigend, daß gewissermaßen die zweite, von ihr erdrückt, gar nicht mitzählt; diese ist gleichsam nur gedacht. Dem geistigen Akzent nach ist „Unser" nur eine gewaltige Silbe. Wieviel schwächer, hieß es: „Der Boden . . . ist unser." – Theseus donnert

(1122): „Ungeheuer, das der Blitz zu lang verschonte!“ Hübe der Vers jambisch an, so käme das zornige Anfahren nicht so charakteristisch zum Ausdruck. Das vernichtende Wort, mit dem er Hipp. anschnaubt, soll gleich zu Aufang stehen; der Knall der Zornes-Explosion. — „Sie meine Schwester?“ fragt entsetzt D. Cesar und wiederholt auf die Bestätigung gleichsam mechanisch, starr: „Meine Schwester!“ (Versanfang). Im Entsetzen kommt es, möchte man sagen, auch nicht mehr auf den richtigen Vers an. 2518: „Weine um den Bruder!“ ruft Cesar, gleichsam aufschluchzend. Schiller verschmäht die Apostrofierung („Wein'“) als kleinlich. Isabella beginnt in weicher, zarter Gemütsaufwallung: „O ich weiß, du liebtest ihn“ (Schiller konnte das „O“ fortlassen, aber die metrische Korrektheit ist ihm Nebensache). Noch eins, Tell 1422: „Der Landsturm wird | Aufgeboten schnell im Hauptort jedes Landes usw.“ Er konnte schreiben: „Der Landsturm wird | Im Innern jedes Landes aufgeboten“, allein das ist ihm nicht hastig, nicht jagend genug. Lieber ein falscher, als ein matter Vers, sagt sich der wahre Dichter.[1])

Weitere Beobachtungen.

Die griechischen Tragiker stellen gern einen Namen oder ein wichtiges Wort an den Anfang des Trimeters, so daß das Wort durch den vorangehenden Vers eingeleitet wird; dieser führt gewissermaßen wirksam vorbereitend zu dem Gipfelwort empor, z. B. Philoktet 1: *Ἀκτὴ μὲν ἥδε τῆς περιῤῥύτου χθονὸς | Λήμνου.* 239: *ἐγω γένος μέν εἰμι τῆς περιῤῥύτου | Σκύρου* (oder Aias 3; 845; auch 859, Bergk.) So bei Schiller z. B. Orl. 289: Sie alle folgen | Dem Heerbann des gewaltig herrschenden | Burgund etc.; 1491: sende nach der alten Stadt | Fierboys. Oder ein allegorisch personifizierendes Substantiv, das doch auch einem Namen gleich wiegt: Orl. 2424: Sie ist das Götterkind der heiligen | Natur, wie ich; vgl. Stuart 3132: Denn

[1]) Vgl. noch Tell 42: Mit Begierde Gras; 1179: Mit dem Schwert sich schlagend; Phädra 1459: Du allein durchdrangst; Tell 3109: Ich erwart' ihn eben. — Betreffs der Art wie Questenberg den Offizieren vorgestellt werden sollte, schreibt Schiller an Goethe, er habe noch nicht die richtige Wendung dafür gefunden. Die, die ihm dann einfiel, ist metrisch interessant: „Den . . . Kriegsrat Questenberg, | Den Überbringer kaiserlicher Befehle, | Der Soldaten würd'gen Gönner und Patron | Verehren wir in diesem würdigen Gaste“. Fast in jedem Verse eine Freiheit! Es liegt etwas Eigenartiges, metrisch Pikantes darin; dieser Versbau „laisse un long souvenir“, um mit Boileau zu reden, besonders der 3. Vers! Durch die zweisilbige Anfangssenkung wird gleichsam etwas Besonderes, Verehrungswürdiges angekündigt. Man sieht Oktavios feierlich vorstellende Handbewegung. — Dafür daß bei Schiller eine gewisse Absicht vorliegt, dem ersten Fuß die zweisilbige Senkung zu geben, spricht ein interessantes Beispiel Tur. 2970, wo wir innerhalb des Verses eu'r, am Anfang euer lesen: „ . . . Eu'r Bruder fiel durch eigne Schuld. | Euer Vater stürzte sich usw.“ — Vgl. Tell 2402: „Euer Staub wird ruh'n in einem freien Lande.“

[2]) Erst nachdem ich diese Partien schon großenteils zum Druck eingesandt, entdeckte ich, daß Bellermann in seinem schönen Wallenst.-Kommentar über Anapäste in Schillers Blankversen spricht und sagt, er habe sie später mehr und mehr auf den ersten Fuß beschränkt; er führt sechs Beispiele an, geht aber sonst in keiner Weise auf diese Versanfänge ein.

dich umgibt nicht mehr die herrliche | Gerechtigkeit etc. – Ganz dem **Tonfall** des griechischen Trimeters nachempfunden, und doch in ihrer türmenden Großheit wiederum tief mit dem Eigensten, was in Schillers Seele erklang, verwandt ist folgende Klangfigur mit dem wuchtigschweren Anhub, mit dem edlen Faltenwurf des langgedehnten Schlußwortes und der nachdrucksvollen Cäsur (Dihärese): Orl. 3125: Furchtbarer Talbot! Unbezwinglicher! Phädra: 869: Furchtbare Venus, unversöhnliche!

Zu Schillers Pentameter sei noch bemerkt, daß sich oft diese Gestaltung findet (—⏑⏑—⏑, dann Verb mit „es" eingeleitet): Grünt der Ölbaum, es keimt lustig die – Saat. Bleibend ist nichts mehr, es irrt selbst . . . der Gott. Aus dem Leben, es lügt selbst auf den Lippen der Schwur (Spazierg.); ferner, daß der Hexameter oft so gebildet ist, daß nach der vierten Hebung ein neuer Satz mit einsilbigem Adjektiv, dem ein Verb folgt, anhebt: still liegen die Weste; – tief neigen der Erlen (Spazierg.), sanft gleitet des Schiffes (Glück), vgl. übr.: sanft murmelnd gleiten die Bäche (Geschlechter).

Onomatopöie.

Zu Schillers großer onomatopoetischer Kraft hier nur wenige Beispiele (später mehr); Orl. 2729:

Ein güt'ger Herr tut seine Pforten auf
2730 Für alle Gäste, keinen schließt er aus.
2733 Es schickt die Sonne ihre Strahlen gleich
2734 Nach allen Räumen der Unendlichkeit,
Gleichmessend gießt der Himmel seinen Tau
2736 Auf alle dürstenden Gewächse aus.
Was irgend gut ist und von oben kommt,
Ist allgemein und ohne Vorbehalt.
2739 Doch in den Falten wohnt die Finsternis!

(Auch Burgunds Antwort beginnt mit zwei stumpf schließenden Versen.) – „Gleichmessend"! Kaum nötig hervorzuheben, wie hier das Gleichmaß in der Natur onomatopoetisch und metrisch versinnlicht ist. Die einzelnen Verse, einander fast ganz gleich gebaut, sämtlich stumpf schließend, sind wie schnurgerade Radien, die nach allen Punkten der Peripherie laufen. Geradlinig, schlank, gleichmäßig, direkt zum Ziele eilend.

Und man vergleiche auch die Akzente! V. 2734, 2736, 2737, 2738 und 2739 sind alle so betont: ⏑—⏑⊥⏑—⏑‖⏑— (wenn der Doppelstrich den stärksten Akzent bedeutet [1]). Übrigens herrscht Trimetergeist in der Stelle.[2])

---

[1]) 2736 weicht vielleicht gegen Schluß ein klein wenig ab.

[2]) Eine andere Art von beabsichtigter Einförmigkeit W. Tod 1434: „Der Mensch ist ein nachahmendes Geschöpf, Und wer der Vorderste ist, führt die Herde, Die Prager Truppen wissen es nicht anders, Als daß die Pilsner Völker

In Hero: „Hoch zu Bergen aufgehoben, Schwillt das Meer, die Brandung bricht | Schäumend sich am Rand der Klippen usw." Erst der aufschwellende, ansteigende Tonfall: „Hoch zu Bergen", dann wieder Sinken der Welle. Doch darauf (was wichtiger ist): Die Brandung bricht Wie der Satz plötzlich auf einen Augenblick gleichsam unterbrochen wird, so branden die Wogen plötzlich hart abprallend am Ufer an. Wie aber dann mit dem voll aufrauschenden „schäumend" (Zischlaut, der das Anzischen malt, und stark schwellender Diphthong) gleich der nächste Vers anhebt, so rauscht die Woge an dem herzlosen Ufer laut auf und spritzt. Nachher, da die Flut sich beruhigt hat, gibt der Dichter das Bild des Anschlagens der Wogen in gelinden, ununterbrochenen Rytmen: „Sanfter brechen sich die Wellen | An des Ufers Felsenwand." — Kurz hingewiesen sei noch auf die schönen vokalischen Gleichklänge im Nadowessier: „Mit den Geistern speist er droben" — und besonders der Schluß hat mich immer seltsam ergriffen: „Daß er rötlich möge strahlen". Die beiden ö! Es ist eine so eigne Magie in diesen Tönen; man sieht das rot angestrichene Gesicht des Indianers erstrahlen — etwas Exotisches liegt darin —; hieß' es: „Daß er rötlich mag erstrahlen", so wäre die Klangfarbe viel zu schwarz.[1]) — Auch sonst findet man gelegentlich hübschen Vokalwechsel bei Schiller, z. B. Tell 1048: „bis an diese Grenze —, wo der starre Boden Aufhört zu geben, raubt der Vögte Geiz.

uns gehuldigt, Und hier in Pilsen sollen sie uns schwören, Weil man zu Prag das Beispiel hat gegeben." Die Verse mit ihrem eintönig wiederkehrenden, klingenden Ausgang (vgl. Tasso 2483 ff. auch 3205 ff.: absichtlich lange Versfluchten mit klingendem Schluß), sowie dem (inhaltlich wie metrisch) parallelen Bau haben etwas Unindividuelles, sozusagen Dummes, wie eine Schafherde — dem Inhalt entsprechend (auch bei der Rezitation muß das hervortreten). Man beachte die, ich möchte sagen, ironische Skandierung: Und wer der Vorderste ist, führt die Herde. Die Hebungssilbe (-te), die doch Akzent haben müßte im Gegensatz zu „ist", entbehrt so ganz aller eigenen Kraft und Würde! té ist. Wie das Wackeln der Köpfe bei Schafen. Er hätte schreiben können: Und wer zuvörderst geht (oder: als erster geht, oder dergl.) etc., aber das klänge zu entschlossen. Individualitätlos, passivisch soll es klingen, dumm, willenlos —, schreitet bei der Schafherde doch auch der Führer gewissermaßen wie ein Geführter individualitätlos dahin. (Vgl. übr. 10,226: wo die Schafe geduldig dem Hirten folgen.)

[1]) „Toggenburg" wurde am 31. Juli 97 vollendet, es ist das nächste Produkt nach dem „Nadowessier" (3. Juli 97). Dies Gedicht hat, scheint mir, jenes stark beeinflußt. Einmal ist das Versmaß, abgesehen von der Strofenabtrennung, genau dasselbe; sodann finden wir in beiden dieselbe Grundvorstellung des ruhigen Dasitzens eines Toten. Nadow.: Aufrecht sitzt er da. Toggenb.: Und so saß er eine Leiche Eines Morgens da (vorher auch vom Lebenden: Saß er da allein) — das „bleiche Antlitz", — dort das rötliche. — Wirkungsvoll sind die troch. Dreifüßler in diesen Gedichten Und durch beide geht ein Ton der Klage und etwas retardierend Träges in Klang und Vorstellung. Dort: Daß wir seine Taten loben Und ihn scharren ein. Hier: Schickt zu seinen Mannen allen Nach dem Lande Schweiz . . . Doch das Herz von seinem Grame nicht genesen kann . . . Saß er da allein.

II. Briefe.

Mein innig verehrter Freund!

Ob uns gleich Ihre liebe Frau über Ihre Gesundheit wieder beruhigt hatte, so war mir doch der Anblick einiger Zeilen von Ihrer Hand höchst erfreulich und köstlich. Nehmen Sie unsre besten Wünsche für die Bevestigung Ihrer Gesundheit an, aber auch zugleich die freundschaftliche Bitte, etwas mehr dafür zu thun, als bisher geschen ist.

Ich muß um Verzeihung bitten, mein werthester Freund, daß ich Sie mit meiner Garten Angelegenheit belästigt habe, aber Sie sind es längst gewohnt, daß man sich an Ihre gütige Gefälligkeit wendet, wo etwas zu richten oder zu schlichten ist, und hier besonders sind beide Partheien voll des uneingeschränktesten Vertrauens zu Ihrer Einsicht und Billigkeit. Ich will mich gern zu einem beträchtlichen Verlust verstehen, da ich das, in dem Garten steckende, Capital bei meiner Entfernung von Jena doch nicht benutzen kann, ja ich will wenn es nicht anders ist, ein ganzes Drittheil von dem, was mir der Garten, mit den darin gemachten Veränderungen kostet, fallen lassen. Ich bin so frei Ihnen den Kaufbrief nebst einigen Rechnungen der Handwerksleute hier beizulegen. Dabei sind aber weder die Auslagen für Tapeten, noch die für den Garten selbst und den Gartenzaun, sowie auch für eine kleine Garten Ecke, die ich dem Lamprecht für 1 Carolin abgekauft, um in den Garten einfahren zu können, in Anschlag gebracht, denn der Garten kostet mir mit allem was ich daran gewendet 1600 Rthlr.

Wegen des Zahlungs Termins will ich dem Hr. Käufer gern zu Willen seyn, und da ich mit einem rechtschaffenen Manne zu thun habe, so bin ich zufrieden, ihn auf die Bedingungen, welche

Sie, als unser gemeinschaftlicher Freund, für billig finden werden, als meinen Schuldner anzunehmen. Könnte ein Theil der Kaufsumme auf nächste Ostern abgetragen werden, so würde mirs freilich lieb seyn, weil ich zu dieser Zeit ein Capital, das ich auf mein hiesiges Hauß geborgt, gerne zurückzahlte.

Und nun, mein verehrtester Freund, will ich mich in dieser Sache Ihrer gütigen Mediation völlig überlassen haben. Daß ich diese Gelegenheit meinen Garten zu Gelde zu machen, nicht gern aus den Händen gehen lasse, und daß ich es mit dem möglichst geringsten Verluste zu thun wünsche, brauche ich Ihnen nicht erst zu versichern.

Wir empfehlen uns Ihnen beiden aufs herzlichste und ich bin mit der aufrichtigsten Verehrung

der Ihrige

Schiller. –

Der obige Brief Schillers an seinen Jenenser Amtsgenossen den Kirchenrat Johann Jakob Griesbach ist zwar bereits im 10. Bande der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ von Otto Günther veröffentlicht worden. Da er aber in Jonas' Sammlung, wo er als Nr. 1803a im 6. Bande S. 396 einzureihen wäre, fehlt, darf sein nochmaliger Abdruck im Schiller-Festheft wohl berechtigt sein. Der Brief stammt aus den Tagen des 15. bis 18. Juni 1802. Für die aus Schillers Briefwechsel und dem humorvollen Geburtstagsgedichte bekannten Beziehungen Schillers zu der befreundeten Familie ist in dem in Abekens „Goethe in meinem Leben“ veröffentlichten Briefe von Frau Griesbach über Schillers Tod (s. unter ‚Schillerliteratur' Nr. 17) ein neues schönes Zeugnis hinzugekommen.

Ein Billett Schillers an Luise Andreä.

Madam

Zumsteeg war hier, und da er Sie nicht antraf, so beschloß er, damit er in Zukunft nicht fehlgehe, hübsch weg zu bleiben, welches in aller unterthänigkeit bescheine

D. Schiller.

Vorstehendes an J. Rudolph Zumsteegs spätere Braut Luise Andreä gerichtetes Billett Schillers befindet sich im Besitz des Herrn Rudolph Zumsteeg in Stuttgart, eines Enkels des Musikus Zumsteeg.

Schiller hat seine Mitteilung auf ein Notenblatt geschrieben, das ihm gerade zur Hand war. Auf dessen Rückseite befindet sich das „Zechlied aus Bürgers Gedichten“: „Ich will einst bei ja und nein vor dem Zapfen sterben“ usw. Zum ersten Vers sind die Noten beigefügt. Die 3. Seite enthält

die übrigen Verse des Gedichts, die 4. Seite ein zweites Gedicht mit Noten, das also beginnt:

Ach! was hat man auf der Welt!
Ehre, Güter, Schmaus und Geld
Und ein jeder Zeitvertreib
Helfen uns nichts!
Sokrates sprichts,
Hat man erst ein böses Weib.

Über den Anlaß des Billetts läßt sich wohl folgende Vermutung aufstellen:

Schiller hatte mit Zumsteeg im Hause der Witwe des Arztes Dr. Andreä, eines Bruders der Hauptmannswitwe Luise Vischer, bei der Schiller in Aftermiete wohnte, einen Besuch gemacht, wie sie öfters zu tun pflegten. Ihre beiden Töchter Luise und Wilhelmine waren für die jungen Leute starke Anziehungskräfte. Bei diesem Besuch nun war Luise, für die sich Zumsteeg sehr interessierte, nicht anwesend. Der Tonkünstler war darüber betrübt und vielleicht auch ärgerlich. Vor dem Abgang der beiden Freunde, die wohl lange vergeblich auf ihre Rückkehr gewartet hatten, schrieb Schiller das oben mitgeteilte humoristisch-neckische Billett an Luise, die offenbar damals Zumsteegs Braut noch nicht war, aber diesen doch gerne sah.

Ob Schiller zur Wahl dieses Notenblattes sich etwa durch den Inhalt der drei beschriebenen Seiten desselben bestimmen ließ, ist möglich, aber nicht zu entscheiden.

Über die Zeit der Abfassung des undatierten Schriftstückes ist so viel sicher, daß der Dichter damals Regimentsmedikus war. Da nun Zumsteeg am 25. Juli 1781 als Hofmusikus aus der Militärakademie austrat und Schiller am 22. September 1782 Stuttgart als Flüchtling verließ, so muß der Besuch und das Billett in die Zwischenzeit fallen.

Daß Schiller Luise Andreä kannte, geht auch aus Zumsteegs Brief an diesen vom 15. Januar 1784 hervor. In diesem teilt Zumsteeg dem Freunde seine Verheiratung mit ihr mit. Dabei schreibt er: „Du kennst sie schon, Bruder! 's ist ein herrliches Weib!“ Schiller erwidert ihm vier Tage nachher: „In etwas glaube ich Deine Frau zu kennen, und auch dieses wenige berechtigt mich, Deiner Wahl meinen ganzen Beifall zu geben. Sei mit ihr glücklich, theurer Freund und handle auch so, daß sie niemalen aufhöre, es mit Dir zu sein.“

Das Billett Schillers an Luise Andreä ist zwar schon von Ludwig Landshoff in seinem Buch „Johann Rudolph Zumsteeg. Ein Beitrag zur Geschichte des Liedes und der Ballade“ Berlin, S. Fischer, 1902“ (S. 48) mitgeteilt worden, aber ohne nähere Erläuterung. Er schreibt dazu nur, Schiller habe diese Worte „bei einem vorher angekündigten, aber vergeblichen Besuche auf die Rückseite eines Luise gehörigen Notenblattes“ niedergeschrieben. Das scheint mir aber nicht ganz richtig zu sein; bei einem vorher angekündigten Besuch wäre Luise Andreä sicher zu Hause geblieben.

Da nun das Billett Schillers ziemlich wichtig ist, aber in der Schillerliteratur trotz Landhoffs Veröffentlichung nicht weiter bekannt geworden ist, so schien mir eine Mitteilung an dieser Stelle nicht überflüssig zu sein.

Die Schiller-Autographen der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

Mitgeteilt von

Erich Petzet (München).

Aus Anlaß der diesjährigen Schiller-Gedächtnisfeiern hat die Münchener Hof- und Staatsbibliothek eine Ausstellung veranstaltet, welche Gelegenheit gab, einmal ihren kleinen Schatz von Handschriften Schillers und seiner Familie durchzumustern. Dabei stellte sich alsbald heraus, daß er von der Forschung bisher fast ganz unbeachtet gelassen worden war. Zwar das Doppelblatt aus der „Zerstörung Trojas", das König Ludwig I. im Jahre 1845 der Bibliothek als „kostbare Reliquie" überwies, ist in Goedekes kritisch-historischer Ausgabe von Schillers Werken gewissenhaft benützt worden. Die Schenkungen der Tochter Schillers aber, der Freifrau Emilie von Gleichen-Rußwurm, die mehrere Briefe Schillers und seiner Angehörigen umfaßten, sind offenbar unbekannt geblieben; denn Jonas bezeichnet in seiner Gesamtausgabe der Briefe Schillers die Handschriften der vier in München liegenden Schreiben als verschollen, die von Emilie von Gleichen-Rußwurm selbst und Alfred von Wolzogen herausgegebene Briefsammlung „Schillers Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen" aber erschien schon 1859 vor jenen Schenkungen (1859 u. 1861), ohne die damals noch in Greifenstein ob Bonnland liegenden Familienpapiere zu erschöpfen. So bietet denn diese kleine Autographensammlung nicht nur interessante Handschriftenproben, die in der bescheidenen Ausstellung einer von Schillers Wirken nicht unmittelbar berührten Stadt von besonderem Werte sind, sondern auch ein paar bisher unbekannte Dokumente zur Geschichte Schillers und der Seinigen, die der Vergessenheit entzogen zu werden verdienen. Der ganze Bestand setzt sich aus folgenden 20 Stücken zusammen:

1. Friedrich Schiller Ms. a. Strofe 81–88 der „Zerstörung Trojas." 4 p. 4°.
2. – L. a. s. Adresse c. sig.: „An Frau von Beulwitz." 2 p. 8°. (Volkstädt 26. V. 1788. Jonas Nr. 275.)
3. – L. a. s. Rudolstadt 12. IX. 1788. 4 p. 4°. (An Körner. Jonas Nr. 313.)
4. – L. a. Sonnabend früh. 2 p. 8°. (Jena 31. VII. 1790. An Charlotte Schiller und Caroline von Beulwitz. Jonas Nr. 531.)

5. Friedrich Schiller L. a. s. Jena 16. VI. 1794. Adresse c. sig.: „An Herrn von Murrr". 2 p. 4°. (Jonas Nr. 722.)
6. Johann Kaspar Schiller L. a. s. Solitüde 20. VII. 1793. 2 p. 4°. (An Friedrich und Charlotte Schiller.)
7. Elisabeth Dorothea Schiller, geb. Kodweis L. a. s. (Leonberg) 3. IV. 1801. 4 p. 8°. (An Charlotte von Schiller.)
8. Christophine Reinwald, geb. Schiller L. a. s. Meiningen 14. X. 1805. 4 p. 8°. (An Charlotte von Schiller. In „Schillers Beziehungen" Nr. 46.)
9. Luise Frankh, geb. Schiller L. a. s. Möckmühl 25. V. 1805. 3 p. 8°. Adresse: „An die liebe Lotte Schiller." (In „Schillers Beziehungen" Nr. 17.)
10. Nannette Schiller L. a. s. s. l. e. d. 1 p. quer 8°. (An Friedrich Schiller. In „Schillers Beziehungen" Nr. 2.)
11. Charlotte von Lengefeld, später Schillers Gattin L. a. s. (Rudolstadt 6. VII. 1789. 3 p. 8°. (An Friedrich Schiller. Bei Fielitz Nr. 181.)
12. Caroline von Wolzogen, geschiedene von Beulwitz, geb. von Lengefeld L. a. s. Jena 9. V. 1843. 3 p. 4°. Adresse c. sig.: „An Freifrau von Gleichen, geb. von Schiller."
13. Carl Friedrich Ludwig von Schiller L. a. s. Lorch 17. III. 1844. 2 p. 4°. (An Emilie von Gleichen-Rußwurm.)
14. – L. a. s. Lorch 12. II. 1847. 1 p. 8°. (An ?)
15. Ernst von Schiller L. a. s. Trier 19. V. 1830. 2 p. 4°. Adresse c. sig.: „Freifrau von Gleichen, geb. von Schiller."
16. Caroline Junot, geb. von Schiller L. a. s. Rudolstadt 27. VII. 1832. 4 p. 8°. (An Emilie von Gleichen-Rußwurm.)
17. – L. a. s. Rudolstadt 27. X. 1846. 4 p. 8°. (An Professor ?)
18. Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm, geb. von Schiller L. a. s. Greifenstein ob Bonnland 31. I. 1859. 1 p. 4°. Mit Couvert: An den Direktor der k. Hof- und Staatsbibliothek Professor Dr. Carl Halm in München.
19. – L. a. s. Greifenstein 8. IV. 1861. 4 p. 8°. (An Direktor Halm.)
20. – L. a. s. Greifenstein 11. X. 1861. 4 p. 8°. (An Direktor Halm.)

Es ist natürlich, daß die vorliegenden Drucke aus den jetzt aufs neue nachgewiesenen Handschriften keine starken Berichtigungen erfahren; namentlich der wichtige Brief an Körner über die erste Begegnung Schillers mit Goethe, wie der Brief an Herrn von Murr in Nürnberg[1]) sind von vornherein genau veröffentlicht worden, und die Varianten zu der Übersetzung aus Vergils Äneis hat, wie schon erwähnt, bereits Goedeke festgestellt. Interessant aber bleibt die Tatsache, daß der Brief vom 26. Mai 1788 nicht die von Jonas angegebene Doppeladresse: an Charlotte von Lengefeld und Caroline von Beulwitz trägt, sondern sich an Caroline allein richtet,

[1]) An einer Stelle hat Schiller sich hier offenbar verschrieben; in der Handschrift steht: „sehe ich auch Ihr gütiges Anerbieten kann" statt „an." Ferner lies „aufrichtigste Dankbarkeit" statt „aufrichtige."

wie es ja schon für mehrere der von Caroline zuerst veröffentlichten Briefe nachgewiesen worden ist. Eine kleine Stilisierung hat Caroline allerdings dadurch an dem Briefe vorgenommen, daß sie an die Stelle der „Erinnyen" und „Furien" der Handschrift die „Eumeniden" setzte; die falsche Lesart im letzten Satze aber, „es mir wissen zu lassen" statt „mich" hat sie ebenso wenig verschuldet wie die falsche Adresse. In dem Briefe vom 31. Juli 1790 endlich ist der Schlußsatz im Drucke weggefallen: „Grüßt chère mère und Epoux. Adieu." Auch hat Schiller in der Anrede hier „Lolo" geschrieben, nicht „Lotte."

Wesentlicher ist der Gewinn aus den Münchener Briefen von Schillers Angehörigen. Denn wenn auch ein Teil davon erst so spät nach Schillers Tode geschrieben ist, daß er uns in eine ganz andere Zeit versetzt und daher füglich hier übergangen werden kann, ein anderer schon mit hinreichender Genauigkeit veröffentlicht worden ist, so vergegenwärtigen doch die beiden Briefe von Schillers Eltern so lebendig und ansprechend das Bild der trefflichen alten Leute, daß ihr Fehlen in dem Briefbande „Schillers Beziehungen zu Eltern" usw. zu bedauern ist. Der Brief des Vaters, der dort zwischen Nr. 31 und 32 einzuordnen ist, war der letzte, den Schiller vor seiner Abreise nach der Heimat im Jahre 1793 von Hause erhielt; er lautet:

Solitüde, den 20t. Julii 1793.

Liebste Kinder!

Das Ulmer Brodt ist in Stuttgardt nicht zu bekomen gewesen und mußte erst von Ulm beschrieben werden, welches einen langen Verzug gemacht hat: auch dünkt es uns, es wäre besser in Schnitten als ganz gewesen, weil es sich jetzt nicht mehr schneiden läßt. Die Antwort auf den vorletzten Brief vom lieben Fritzen hab ich schon unterm 3t. dies über Ffrt und Erfurth abgehen lassen, da man mich auf der Post versichert, es kämen die Briefe über Ffrt so geschwind nach Sachsen als von hier aus. Nun seh ich alle Posttag der Nachricht entgegen, ob das Logis in Heilbronn anständig ist, als in welchem Fall ich sodann selbst dahin reisen, und das weitere abmachen würde.

Meinen letztern Brief, worinn ich das Antwort-Schreiben von Herrn Dr. Gmehlin beigelegt, kann der liebe Sohn damals noch nicht gehabt haben, wie Er dem letztern geschrieben, denn solcher war vom 5ten. Ich hoffe aber, daß wir den nächsten Posttag Briefe bekommen werden. Wie sehr freuen wir uns auf Eure Ankunft, und was der Inhalt seines letztern mit der Nachricht von dem Befinden unsrer lieben Frau Tochter uns mit Freude überrascht, das kan ich nicht beschreiben. Möge doch die gute Vorsehung über Sie wachen, und unsre Wünsche und Hoffnungen erfüllen.

Zu einem rothen Nekarwein [?] hab ich eine gute Addresse nach Mühlhausen, wenn es allenfalls in Heilbronn keinen geben solte. Doch denk ich, es werde noch Zeit seyn, ihn anzuschaffen.

Unsere liebe Frau u. Fräulein von Beulwitz befinden sich ganz wohl in Stuttgardt, u. haben Lust, vielleicht noch lang in Schwaben zu bleiben.

Nun meine lieben Kinder! Gott segne Euch und gebe seine Gnade, daß wir uns bald sehen und umarmen mögen. Dieses wünscht von Herzen

Euer liebender Vater Schiller.

Mama und die Schwestern umarmen Euch.

Zwischen Nr. 48 und 49 wäre der folgende Brief des Vaters an Sohn und Schwiegertochter einzuordnen, der von Ernst Müller bereits 1894 im siebenten Bande der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" veröffentlicht wurde, in diesem Zusammenhang hier aber wohl nochmals aufzunehmen ist, wiewohl er nicht in München, sondern in Weimar aufbewahrt wird:

Solitüde, den 28. Juli 1795.

Liebste Kinder!

Als mich der l. Fritz in seinem letzten Brief fragte, ob ich mein Honorar nebst den Freiexemplaren bekommen hätte, hatte ich bloß etliche Tage zuvor dasselbe an Ihn geschrieben und gemeldet, daß ich noch nichts bekommen. Auch habe ich den Vorschlag gemacht, Er könnte, um des Porto zu ersparen, das Geld behalten und mir bei Cotta in Tübingen so viel dagegen anweisen. Da ich nun indessen von Herrn Michaelis weder das eine noch das andre erhalte, so wird mir eben doch die Zeit lang; ich habe einigen Freunden Exemplare versprochen, u. da schon seit geraumer Zeit das Buch in den Läden zu haben ist, so werden sie denken, ich werde mein Versprechen nicht halten. Daher ersuche ich den l. Sohn, mir auf dieses Nachricht zu geben, was ich von der langen Verzögerung zu denken habe. Wir befinden uns gottlob allesamt gesund und zufrieden, nur daß es allhier noch immer sehr theuer ist. Das Pfund weiß Brot kostet 5 kr., das Ochsenfleisch 12 kr. u. nach diesem Verhältniß sind alle andern Nothwendigkeiten im Preis gestiegen so, daß man gerade noch einmal so viel braucht, als im vorigen Jahr. Immer ist das K. K. [?] Feldspital noch hier, welches uns u. allen andern Einwohnern gar nicht lieb ist. Wir bekämen heuer viel Obst, aber man kann es nicht reif werden lassen, weil

so viel davon genommen wird. Ich würde es zwar hüten lassen, aber es kann mich auch wenigstens 10—12 fl. kosten u. da könnte man eben doch von anderswoher eine schöne Partie ganz reifes Obst dafür kaufen. Unser Herzog ist gottlob wieder ganz gut und wird den Sommer in Hohenheim zubringen. Einige Leute wollen wissen, daß nach Abgang des Spitals die Solitüde wieder in etwas hergestellt werden soll. Dann kann es geschehen, daß der Hof auch wieder auf einige Sommermonate hieher kömmt, welches ich sehr wünschte, um vom Herzog nochmals erkannt zu werden. Nun will ich schließen und der Mama auch noch ein Plätzchen übrig lassen. Gottes Segen und Schutz sei über Euch, ich küsse und umarme Euch alle besonders den l. Karl.

Sch.[1])

Der Brief der Mutter Schiller vom 3. April 1801 gehört in „Schillers Beziehungen" zwischen die Nrn. 25 und 26; er wird in Schillers Kalender unterm 17. April als eingelaufen verzeichnet und von Ernst Müller in seinem Kommentar als verloren angeführt. Hier ist er:

Den 3. April 1801.

Liebste Tochter

Die Zeit wird mir nun all zu lang. Keine Nachricht schon über ein Vierteljahr zu bekomen, ach Gott gebe daß doch nichts übels die ursachen eins so langen Außen Bleiben Ihres stillschweigens wahr. Haben Sie doch die Güte u. schreiben bald, damit ich beruhiget werde. Auch die Reinwalden schrieb nicht. Ach Sie werden doch alle wohl sein. Das [?] ich wirklich zum Lob Gottes auch so erträglich, erst gestern kam ich von Stuttgt. wo ich 3 Tag wahr, aber zum unglück vergaß mich der Gutscher mit zu nehmen, da ich ihn schon das Draufgeld gegeben, u. ich denken Sie, mußte den weiten Weeg zu fuß machen, bis hieher. Heute aber bin ich sehr ermüthet und kan mich bei Nahe nicht bewegen, dises wird schon besser werden. in Stuttgardt liegt noch alles voller Franzosen, hier ist aber alles schon vor 3 Wochen abmarschirt, wo alles herzlich froh weil die Kosten ungeheuer hoch gestiegen, sie zu erhalten sind. unsere Würdenberger sind schon auf dem Marsch u.

[1]) Nach dem Kalender empfing Schiller den Brief am 3. August und beantwortete ihn umgehend, doch ist diese Antwort nicht bekannt. Der Herzog ist, wie schon Müller vermerkt hat, Friedrich Eugen, Michaelis der Verleger von Vater Schillers Buch „Die Baumzucht im Großen.

den bis den 20 dis im Vatterland sein wo aber sie hin quart werden ist allerding nicht möglich wann die Franzosen nicht her abreisen. ich werde nimmer hier sein wann Briefe an mich n Ihnen komm. Die Louise wird mich abhollen. Da sie es ion lange gewinscht hat, aber ich bin lieber hier da ich viele eunde die mich ungern verlaßen u. ich genieße viel Liebe von n Ersten hier, auch in meinem Logis sorgt mann sehr vor mich e Frau vom Haus. Liebste beste Tochter bitten Sie in meinem ahmen unsern liebsten Schiller. ein junger H. Doktor Nahmens apf bittet mich den einschluß Schiller zu schicken. Da ich nun hnehin das Peckle mit dem Leinwand abschickte, so nahm ich es n, u. auch da dieser H. ein naher Anverwander von H: Stattchreiber Ofterdinger von hier der mir viele Freundschaft erzeigt. voher es mir ein großer gefallen, wann sich Schiller die Mühe gebte, es zu besorgen, u. alsdann H. Stattschreiber hier zu schicken. Der H. sachte mir, daß er in jena Schiller gesprochen, und mir viel von unsern l. Carl erzählte wie artig er wahr. ich glaube vor ungefehr 2 jahren. nun Liebe Tochter nehmen Sie dieses kleine Geschenk einst weillen von mir mit güten an, da ich doch sunst nichts bessers weiß Ihnen zu schicken.

Gott erhalte alles bei Ihnen im Seegen u. Gesundheit. u. laße mich die Freude bald hören, zu wißen. Küßen u. umarmen Sie vor mich den l. Schiller u. die gutten l. Kinder.

Ihre Sie zertlich liebende Mama

Schiller.

Briefe an Schiller.

Mitgeteilt von

Ernst Müller (Stuttgart).

Schillers Bekanntschaft hatte der Philosoph und Arzt Johann Benjamin Erhardt (1766–1827, geboren in Nürnberg, gestorben als Obermedizinalrat in Berlin) vermutlich durch Wielands Schwiegersohn, Professor Reinhold, gemacht. Denn um den Kantianer Reinhold zu hören, war Erhard nach Jena gegangen und brachte dort einen angenehmen Winter zu. Damals kam

er „in vertraulichen Umgang mit Schiller“, wie er in seiner von Varnhagen von Ense veröffentlichten Selbstbiographie sagt. Nachher besuchte er Schiller während seiner Krankheit im Jahre 1791 in Rudolstadt. Schiller selbst suchte ihn auf seiner Reise nach Schwaben im August 1793 in Nürnberg auf. Im Mai 1794 begleitete Erhard auf der Rückreise von Italien den aus seiner Heimat zurückkehrenden Dichter bis Würzburg, dem Endziel seiner eigenen Reise.

Zu Schillers Zeitschriften Thalia, Neue Thalia und Horen lieferte Erhard größere Beiträge, zu den ersteren eine Sammlung von Gesprächen „Mimer und seine jungen Freunde“, zu den letzteren „Die Idee der Gerechtigkeit als Princip einer Gesetzgebung betrachtet.“

Über Schillers Verkehr mit Erhard berichtet der erhaltene Briefwechsel. In Jonas' Sammlung sind sieben Briefe Schillers an Erhard erhalten. Dagegen waren Briefe Erhards an Schiller bis jetzt nicht bekannt. Jonas bemerkt in seiner Sammlung, IV, 507 zu Brief Nr. 848, in Börners Autographenkatalog Nr. XLII. seien Briefe Erhards an Schiller aufgeführt, aber seines Wissens bisher ungedruckt.

Die Originale der beiden folgenden Briefe Erhards an Schiller sind Eigentum des Herrn Fritz Arndt, Besitzers des Klosterguts Oberwartha-Cossebaude bei Dresden. Arndts Frau ist die Enkelin Erhards. Der erste Brief ist die Antwort auf Schillers Brief vom 26. Mai 1794 (Jonas Nr. 712); der andere die Antwort auf den Brief vom 26. Okt. 1794 (Nr. 763 bei Jonas).

Beide Briefe gewähren, wenn man sie mit den dazu gehörigen Schillers vergleicht, einen interessanten Einblick in die philosophischen Studien Erhards und Schillers. Zugleich sind sie Zeuge von der Freundschaft der beiden Männer. – Wir geben sie in der Originalschreibweise wieder.

I.

Nürnberg, d. 31. May 794.

Wie Sie sehen theuerster Freund! trift mich Ihr Brief noch in Nbg und da meine Frau noch nicht niedergekommen ist, so bleibe ich noch wenigsten 4 Wochen in Nürnberg. Ich werde meine Zeit dazu anwenden ein Gespräch über den Selbstmord zu vollenden. Meinen Vorsatz Fragmente meiner Reise herauszugeben habe ich aufgegeben, und ich bleibe meinen ersteren Vorsätzen gänzlich getreu.

Fichte hat mir nichts geschickt, aber ich werde es hier im Buchladen bekommen.[1])

---

[1]) Schiller schrieb: „Fichte hat bereits seine akademische Laufbahn angefangen, und man drängt sich zu seinen Vorlesungen Ohne Zweifel hat er Ihnen schon sein Programm zugeschickt, sonst würde ich es beigelegt haben.“

Ich hoffe, daß mich nun mein Schicksal auch bald einer nöthigen Ruhe in Ansehung der äußeren Umstände zuführen wird, und daß ich ohne Sorge mich in den heitern und stillen Regionen der Ideen aufhalten kan. Ob ich mich aber werde enthalten können nicht an der Realisirung der Ideen zu arbeiten, wenn ich kan – das glaube ich nicht. Ich vertraue mich in dieser Rücksicht einzig dem Wink der Vorsehung. Mein Vorrath von Ideen hat sich seit unserer Trennung um etwas vermehrt. Ich glaube der Idee einer Republik näher gekommen zu seyn, und hoffe mit nächstem ein Ideal einer Staatsverfassung, einzig aus dem Moralgesetz und dem Begriff eines sinnlich bedingten moralischen Wesen deduciren zu können. Die Idee, die zunächst aus dieser folgt, ist die Idee der Freyheit mehrerer solcher Subjekte zugleich, und aus dieser Idee entspringt die Gesetzgebung u. aus dem Begriff der Gesetzgebung als ein praktisch notwendiger Begriff, dann selbst die Gesetze. Da ich nun mit der Form der Regierung schon im Reinen bin, so fehlen mir nur noch die Vorschriften für die Ausübung der richterlichen und vollziehenden Gewalt. Daß Eigene meines Ganges wird vorzüglich darinnen bestehen, daß alle Gesetze aber constitutiv erscheinen, sie belohnen oder bestrafen und ordnen nie bloße Rechte. Gegen das Gesetz u. durch das Gesetz hat der Bürger kein Recht, sondern nur gegen und durch den andern Bürger. Das Eigenthum z. B. hat er durchs Gesetz, aber das Recht des Eigenthums hat er durch sich, nicht gegen das Gesetz, sondern gegen und durch den Bürger der sein Eigenthum haben will, das Gesetz ertheilt ihm auch durch den Urtheilsspruch kein Recht, sondern verbietet nur den andern. Mein Recht entspringt in der bürgerlichen Gesellschaft nur aus dem Verbot das an die andern ergeht. Dieß Verbot muß aber ohne Rücksicht auf mein Recht aus eigenen Principien erfolgen. Eine weitere Ausführung wird dieß einst deutlicher machen, nur jetzt noch etwas über das Eigenthum. Das Eigenthum ist in der bürg. Gesellschaft nothwendig als Strafe der Faulheit und das Gesetz über Eigenthum heißt: Du sollst nichts besitzen, was nicht Frucht deiner moralisch erlaubten Thätigkeit ist, und mein Eigenthumsrecht entsteht aus dem Verbot an andere sich dessen anzumaßen. Jeder Besitz ist daher Eigenthum, so bald eine Executive Gewalt jenes Gebot vollzieht und ich nicht vor ihr angeklagt bin. Eigenthum ist daher aber auch zum Bürgerrecht nothwendig.

Auf ihr Journal freue ich mich und ich hoffe daß ich Musse finden werde daran Antheil zu nehmen. ([1]) Wahrscheinlich werden darinnen keine Recensionen über Bücher, sondern nur über Sachen aufgenommen. Mein erster Versuch den ich zu Papier bringen werde, sobald ich das Angefangene ausgeführt habe, wird die Nichtigkeit der Versuche von höhern Principien als Kant auszugehen betreffen. Ich werde den Schein der Möglichkeit und zugleich alle aus diesem Schein mögliche Systeme darlegen. Ihre Frau behalte ich nicht bloß im Andenken, sondern in meinem Herzen. Ich liebe sie über alles was ich liebe, und achte sie so hoch als es im Horizon der Liebe möglich ist.

Ihr Erhard

N. S. Meine Addresse ist mein Nahme und Nürnberg.

Adresse:

de Nürnberg. Seiner Wohlgebohren
Herrn Hofrath u. Prof. Schiller
frey. in Jena.

II.

Nürnberg d. 31. 8br 794.

Die Ableitung des Eigenthumsrecht hat in sich wenig Schwierigkeit sie liegt nur darinn daß man ein Eigenthum ableiten wollte, und zwar kein respektives (nach der Quantität des Rechts bestimmtes) sondern ein absolutes (gänzliche Herrschaft über eine Sache). Kant hatte, wie ich ihn kennen lernte, noch gar nichts weder über das Eigenthum noch über den ersten Grundsatz des Naturrechts bey sich fest gesetzt. [2]) Bey der Herbeyrufung der Gottheit um zu zeigen, daß ich Recht thue etwas eigen haben zu wollen, glaube ich wenigsten keinen Zirkel zu begehen, denn ich setze die Idee der Gottheit schon in der Moral voraus. [3]) In einem Zirkel mußte ich so

[1]) Schiller hatte geschrieben: „Bei mir ist ein Plan zu einem großen literarischen Journal im Werk (die Horen) . . . . Ich zähle dabei sehr auf Ihre Beiträge, lieber Freund . . .“ [2]) Schiller hatte geschrieben: „Die Ableitung des Eigentumsrechts ist jetzt ein Punkt, der sehr viele denkende Köpfe beschäftigt, und von Kanten selbst höre ich, sollen wir in seiner Metaphysik der Sitten etwas darüber zu erwarten haben.“ [3]) Schiller: „Gegen Ihre Postulation der Gottheit bei Ableitung des Rechts der ersten Possession habe ich dieses einzuwenden, daß Sie einen Zirkel begehen, u. die Gottheit bloß darum herbeirufen müssen, weil Sie sie schon vorausgesetzt haben.“

schließen kein Eigenthum ist ohne Gott möglich, es ist aber möglich, also ist ein Gott; dann wäre es ein Zirkel, wenn ich den Untersatz daraus bewiese weil daß uns Gott die Welt zum Eigenthum gab, würde ich aber den Untersatz als unmittelbar im Bewußtsein gegeben annehmen können, so könnte ich wenn der Obersatz bewiesen wäre die Gottheit mit Recht postulieren. Ich schließe aber nicht so, sondern so: Eigenthum des Stoffs ist empirisch nothwendig, es widerspricht aber als solches der Moral, also muß es entweder aufgegeben werden, das ist unmöglich, oder sie müssen durch ein drittes vereinigt werden, und dies dritte ist die Gottheit; davon die Idee schon in der Moral aufgestellt ist. Auf die Frage wer hindert mich daran eine herrenlose Sache in Besitz zu nehmen ist daher meine Antwort: Ich. Denn mein Bewußtseyn sagt mir: Dein sind deine Handlungen und was durch diese da ist. Damit gelange ich aber nicht zum Besitz des mir schlechterdings zum Leben nöthigen Stoffes. Ich müßte schließen ich bedarf seiner also ist es Recht ihn zu nehmen, ein Schluß den die Moral in keinem Fall zulassen darf ich ändere den Schluß und sage ich soll seiner bedürfen also ist es Recht ihn zu nehmen. Der erste entspringt aus der Idee der Gottheit, die nur als allumfassend gedacht werden kann und der das Eigenthum der Welt zukommt, weil die Welt als ihre Handlung gedacht wird, hier ist also auch kein Cirkel, denn Gott hat das Eigenthum aus dem Grunde, den die Moral dazu fordert. Das Recht (jus) ist allerdings ein Verhältnißbegriff, aber nicht das Rechtseyn (fas). Meine Behauptung, aus der alles andere folgt ist diese: Es kan nichts ein Recht werden, bevor es nicht erwiesen ist daß es überhaupt recht seyn kan, daß es ein Recht wird. Ich denke daher bey einer res melior nicht an ein Recht, sondern daran, ob es überhaupt recht ist ein Recht sich darauf erwerben zu wollen. Ich brauche die Gottheit nicht mehr das Eigenthumsrecht abzuleiten, sondern das Eigenthum der Menschen überhaupt vor der Moral zu entschuldigen und dadurch den Menschen gegen die Natur in ein rechtliches nicht bloß physisches (wie die Thiere), Verhältniß zu bringen. Der Grundsatz des Eigenthumsrecht ist, dann der Grad des Rechts steht im Verhältniß mit dem Grad der Behandlung einer nicht von andern aus gleichem Grund in Anspruch zu nehmenden Sache. Dieß Recht ist aber weil es an Stoff haftet, und das Recht zum Stoff aus dem Bedürfniß fließt und also allgemein ist, nicht

behauptbar ohne eine künstliche Repräsentation, oder ohne Geld. Nun wissen Sie das übrige. Ich glaube mich nun deutlich darüber erklärt zu haben, daß ich nicht die Gottheit zum Grundsatz des Eigenthumsrecht herbeyrufe, sondern nur zeige, daß sie das Eigenthum mit der Moral aussöhnt, die sonst eine sie gänzlich zerstörende Ausnahme ihrer Gesetze machen müßte, in dem sie das bloß physische Bedürfniß als einen Grund zu handeln anerkennt.

Weishuhn [1]) scheint mir nach dem Schimmer, den ich von Fichtes System biß jetzt habe, einen sehr passenden Nahmen für solches gefunden zu haben. Im Ganzen mag Fichtes System nicht sehr von meinem System verschieden nur daß ich mich immer orientiere und wie die alten Schiffer, die noch keinen Compaß hatten, mich nicht gerne von den Ufern der Geschichte der Erfahrung und meines Gefühls entferne, ob die Philosophie je einen Compaß erhalten wird, daran zweifle ich. Ich glaube wir müssen uns immer eine Mittagslinie, von unserer moralischen Natur aus, ziehen, und können dieser Operation nie entbehren. Ich bin überzeugt daß die moralische Natur das einzige allgemein gültige Princip ist, und daß wir uns der Wahrheit, auf dem Weg der Wahrhaftigkeit immer nur nähern. Die philosophischen Systeme als Kunstgebäude lassen sich zwar bestimmen, aber die Philosophie als Führerin des Lebens läßt sich nicht von einem Menschen in Beschlag nehmen. Das Einzige was sich vielleicht vollenden läßt ist die Theorie der Gesetzgebung weil sie ganz aus der moralischen Natur deducirt werden kan, und wenn dieß geschieht, Glauben finden wird, nur im Glauben aber nie im Wissen ist Eintracht zu suchen. Die Mathematik ist kein Gegenbeweiß denn wo in ihr die Constructionen aufhören und die Schlüße anfangen hört auch ihre Evidenz auf. Der Analytik des Schönen und der Philosophie der schönen Künste sehe ich mit Sehnsucht entgegen [2]) Auch hier ist mehr Gewißheit als in der Metaphysik, weil man glaubt, was man fühlt. Was Sie mir ans Herz legen, soll gewiß gut darinnen

[1]) Schiller: „Fichte ... hat einen alten guten Freund von Leipzig her, Weißhuhn, hierher nach Jena zu ziehen veranlaßt, der ein sehr philosophischer Kopf sein soll. Dieser Weißhuhn ist aber sehr hart hinter dem Fichteschen System her ...“ [2]) Schiller: „Ich bin gegenwärtig noch sehr mit der Analytik des Schönen u. einer Art von Elementarphilosophie für die schönen Künste beschäftigt, welche den Hauptgegenstand meiner Beiträge zu den Horen ausmachen wird ...“

aufgenommen werden.[1]) Ich glaube, daß es nur 2 Arten oder Theile der Erziehung giebt, die ästhetische, (Musik bey den Griechen) und die gymnastische, keine moralische giebt es nicht, das hängt vom Menschen unmittelbar selbst ab ob er einen guten oder bösen Willen hat. Der Anstand mit dem er gut oder böse ist, ist nur das Werk der Erziehung. Unterricht in den Wissenschaften rechne ich gar nicht zur eigentlichen Erziehung, denn dieser ist bey den majorennen und minorennen Menschen gleich nothwendig. Erziehung nenne ich daher die Kunst den Menschen in der kürzesten Zeit mündig zu machen. Der Zweck der gymnastischen Erziehung ist die Stärke Gewandtheit und Dauerhaftigkeit des Körpers. Die ästhetische hat zwey Zwecke: einen absoluten der das für den Geist leistet, was die Gymnastik für den Körper und dieser ist der Unterricht in den Wissenschaften als zur Erziehung gehörig betrachtet, als eines der schiklichen Mittel untergeordnet; und einen relativen der sich auf andere Menschen bezieht, und der darinnen besteht, die Individualität in allgemeine Humanität zu verwandeln. Humanität unterscheide ich dadurch von Moralität, daß diese die Unterwerfung unter das Gesetz ist und jene als Neigung zum gesetzmäßigen erscheint. Ich unterscheide sie von der Wissenschaft dadurch, daß diese Erkenntniß an sich bewirkt und jene Erkenntniß um anderer willen nur zu schätzen scheint, ich unterscheide sie von der Kunst daß diese daß gedachte äusserlich darstellt als mechanische zum Gebrauch als schön zur Betrachtung, jene aber als planloß aus der bloßen Stimmung des Gemüthes hervorgehend. Durch Humanität erscheint die Moralität als verdienstlose Neigung, die Wissenschaft als geselliges Spiel und die Kunst als zwecklosse Unterhaltung. Humanität hat daher auch nur Werth, in so fern sie als erworben betrachtet wird, und gefällt nur in so fern sie als Natur erscheint. Sie geht daher vorzüglich aus der Erziehung hervor. Ich wollte Ihnen meine Gedanken mittheilen, um zu sehen, wo wir zusammentreffen ehe ich noch was von ihnen las. Präcision im Ausdruck hoffe ich werden sie in diesem flüchtigen Umriß ersetzen können.

Meine Kritik der Platonischen Republik wird mir schwer zu zerstückeln, aber in jedem Hefte könnte ein ganzes Hauptstück da-

---

[1]) Schiller: „Im ersten Stücke dieses Journals (der Horen) werden Sie einen Aufsatz von mir über die ästhetische Erziehung des Menschen finden, wo . . . auch einiges ist, was ich meinem Freund Erhard ans Herz lege."

von fürkommen z. B. im ersten über Gerechtigkeit im zweiten über den Unterschied zwischen Gesetzgeber und Erzieher u. s. w.[1])

Ich wünsche sehr daß Ihre Schwägerin gut verheurathet seyn mag, denn das schien mir zur völligen Herstellung das Nothwendigste.[2])

Meine Frau, der Sie der liebste meiner Freunde sind empfiehlt sich Ihnen und Ihrer Frau bestens so wie ich

[ohne Adresse] Ihr Erhard.

---

[1]) Schiller hatte geschrieben: „Auf Ihre Ideen über Plato freue ich mich. Können Sie sie auf eine schickliche Art in mehrere kleine Aufsätze teilen, so ist es mir lieber, als wenn sie einen einzigen unter dem nämlichen Titel ausmachen.“ Vgl. dazu Schillers Brief an Erhard vom 5. Mai 1795 (Jonas Nr. 848). Erhards Aufsatz erschien im 7. Horenstück: „Die Idee der Gerechtigkeit als Princip einer Gesetzgebung betrachtet.“ [2]) Schiller: „Meine Schwägerin ist nicht mehr hier, sondern in Stuttgart, u. zwar verheiratet mit dem wirt. Leg.-Rat von Wolzogen.“

III. Kleinere Beiträge.

1. Eine russische Übersetzung von Schillers Fiesko.

Während der Jahre 1803 und 1804 veröffentlichte Johann Gottfried Richter, geb. Leipzig 1763, (vgl. Meusel XV, 154, XIX, 338, ferner Goedekes Grundriß VII, 685) „Russische Miszellen" (9 Stücke in drei Bänden; die Überlieferung des Titels wird an anderem Orte aufgezeigt werden), eine Zeitschrift, die, vermutlich in mehr als einem Sinne aus amtlichen Quellen schöpfend, ähnlich wie das auch nur kurzlebige „Rußland unter Alexander dem Ersten" hrsg. v. Heinrich Storch oder die einschlägige Schriftstellerei Kotzebues (vgl. meine Ausführungen Zs. f. öst. Gymn. 1904, S. 225, Geschichte der deutschen Polenliteratur I, 187 ff.) bewußt den Zweck verfolgte, in Westeuropa für russische Verwaltung, Justiz, Literatur u. s. w. unauffällig Reklame zu machen. Die in Richters „Miszellen" abgedruckten deutschen Übersetzungen russischer Literatur hat der Grundriß a. a. O. verzeichnet, aber die Zeitschrift bietet auch in anderer Hinsicht literargeschichtlich Beachtenswertes, da sie von Heft zu Heft die jeweilig erschienenen russischen Übersetzungen aus westeuropäischen Sprachen, also auch aus dem Deutschen verzeichnet, so daß man wenigstens für die beiden in Betracht kommenden Jahre die offenkundige literarische Ausfuhr Deutschlands nach Rußland gut übersieht. Da fand ich nun in Heft 5 (1804) S. 190 unter den „während der letzten drey Monathe" erschienenen Übertragungen auch die von Schillers Fiesko angeführt, ein bisher meines Wissens von keiner Schiller-Bibliographie verzeichnetes Werk; als es sich auch in dem indizierten Hilfsbuch d. h. in Vasilij Sopikovs „Opyt rossijskoi bibliografii" (1813) nicht nachweisen ließ, erschien ein Irrtum Richters fast wahrscheinlich. Wie unsicher aber in bibliographischen Fragen Schlüsse ex absentia sind, zeigt sich auch hier; die Übersetzung ist dennoch vorhanden und zwar unter dem (mir von Staatsrat Friedrich

Fiedler freundlichst festgestellten) Titel: Zagovor Fiesko v Genuě. Tragedijag. (osp.) Šillera, v 5 d.(ějstvijach). Perevod G. i A. Moskva 1803. Sie ist chronologisch die zweite unter den bisher bekannten russischen Übersetzungen Schillerscher Dramen; älter sind nur die „Räuber" von 1793. – Zu den Kryptonymen der beiden Übersetzer ist noch zu bemerken, daß das Zeichen Г (für G) auch das dem russischen Alphabet fremde H vertreten kann.

2. Englische Zeitgenossen über Schiller.

Die 1730 von Edward Cave (vgl. Dictionary of National Biography IX, 338 ff.) begründete und noch heute erscheinende Zeitschrift „The Gentleman's Magazine", die ehemals den Interessen der Tories diente, doch im Laufe der Zeit immer unpolitischer geworden ist,[1]) nimmt im „Obituary" des Maiheft 1805 (I, 493) Notiz von Schillers Tod: „At Weimar, of a nervous fever, the celebrated German poet, Frederick Schiller, born at Ludwigsburg (!), in the duchy of Wirtemburg (sic), November 10, 1759" und läßt im Juniheft, wieder in der Totenliste (1805: I, 581), einen kurzen Nekrolog folgen, den wir als Kuriosum übersetzt mitteilen: „Der berühmte Schiller hat eine Witwe und vier Kinder hinterlassen. Der Herzog von Weimar hat es unternommen, für sie zu sorgen. Schiller hatte noch nicht sein 45. Jahr vollendet (!); aber sein Genie war in voller Kraft. Die literarische Welt beklagt am meisten seine „Geschichte der Niederlande" (sic), von der er bloß den 1. Band gegeben hat. Ganz Europa stellte dieses Werk, als es zu erscheinen begann, unter die Schriften, die dem Zeitalter die größte Ehre gemacht haben. Sein Don Karlos, seine Maria Stuart und sein Wallenstein (Valstein) mit ihren Unregelmäßigkeiten und sogar Schrullen (whimsicalities) werden ewig leben, aber seine Tragödien können nur deutsch gelesen werden. Diese in ihrem Wesen so energische Sprache ist unter Schillers Feder oft unübersetzbar geworden." Und doch waren, als Schiller starb, von seinen Dramen ins Englische übersetzt (vgl. Max Koch in Goedekes Grundriß V, 163 ff.): Räuber (seit 1792; vgl. oben S. 162 f.), Fiesko (1796), Kabale und Liebe (1795), Don Karlos (1798), Wallenstein (1800), Maria Stuart (1801; vgl. oben S. 241 f.), während Jungfrau,

[1]) Vgl. John Nichols „Progress of the Gentleman's Magazine" (1821) als Vorwort zum Generalindex 1787–1818.

Braut und Tell erst 1841, 1836 (teilw.; ganz 1837) und 1829 folgten. Die letzten Sätze des nicht sonderlich wohl unterrichteten Leichenredners polemisieren offenbar gegen eine oder mehrere der zu seiner Zeit vorhandenen und nach seiner Meinung unzulänglichen Übertragungen.

Vor 1805 findet sich, wenn man den anscheinend sehr genauen Registern trauen darf, Schillers Name nur ein einzigesmal in den Spalten von „The Gentleman's Magazine", u. zw. im Augustheft 1803 (II, 747) anläßlich eines Referates über eine Schrift William Prestons (doch wohl des 1753 – 1807 lebenden Dichters, wiewohl der Dictionary of National Biography XLVI, 318 f. das betr. Werk nicht nennt): „Reflections on the Choice of Subjects for Tragedy among the Greek Writers." Das Buch selbst ist mir unzugänglich, und so muß ich es dahingestellt sein lassen, ob die nachfolgende Stelle des Berichtes auf Preston selbst zurückgeht oder die persönliche Meinung des Referenten wiedergibt; der Zusammenhang der Rezension entscheidet es nicht. „Die Griechische Muse gab den wütenden Leidenschaften, der ungeheuren Schuld, welche sie darstellte, keine falschen Farben. Vorbehalten blieb der ausschweifenden und bombastischen Wut der deutschen Bühnen die moderne und boshafte Absicht, abzuschwächen oder zu verschönern, was billig Ekel und Abscheu erregen sollte, und Notzucht, Pietätlosigkeit und Mord in ein glänzendes und imponierendes Gewand zu hüllen. Eitles und verbrecherisches Beginnen! Und doch ist dies die Tendenz der Räuber von Schiller, einer Dichtung, welche vom gesunden Geschmacke wie von der gesunden Sittlichkeit gleichmäßige Verwerfung verdient."[1]) Was folgt, gehört nicht hierher.

Wien. Robert F. Arnold.

---

3. Alxinger über die Xenien und römischen Elegien.

„Man bedenket ... selten, daß der Poet aus geringen Anlässen was Gutes zu machen weiß."
(Goethe zu Eckermann: 7. April 1829.)

Der österreichische Dichter aus Wielands Schule, Johann Baptist von Alxinger, schreibt, d. d. Wien, 25. März 1797, über die Xenien[2]) und römischen Elegien[3]) sonderbar also:

---

[1]) Vgl. oben S. 166. [2]) Vgl. Eduard Boas „Schiller und Goethe im Xenienkampf". Stuttgart 1851. II. [3]) Die Weimarsche Ausgabe der Werke Goethes (I, 1887) bietet auch die Lesarten derselben dar.

„Jch muß gestehen, daß mich die Xenien, die so zerfleischend für Einzelne und so entehrend für den ganzen gelehrten Stand sind, äußerst aufgebracht und betrübt haben. Wenn wir uns untereinander Ochs und Esel heißen, welche Achtung können wir von anderen fordern? Dürfen wir uns beschweren, wenn wir als wahrer Pöbel mit der Verachtung aller gebildeten Stände gestraft werden? Dieses waren die ersten Bemerkungen, die sich mir aufdrangen. In dieser Rücksicht war es Pflicht und Notwendigkeit, daß Männer von Gewicht auftraten und laut ihr Mißfallen an den Tag legten.[1]) Sie glauben,[2]) Goethe werde durch seine Epopöe[3]) alles wieder gut machen. Welche Geckerei, von sich selbst zu sagen, die Muse habe ihm ewige Jugend verliehen.... Unsere und die römischen Sitten sind so ganz verschieden. Properz durfte es laut sagen, daß er eine ungleiche Nacht bei einer Freundin zugebracht habe. Wenn aber Herr von Goethe mit ... vor dem ganzen Deutschland in den Horen[4]) den con-cubitum exerziert, wer wird das billigen? Das Ärgerliche und Anstößige liegt nicht in der Sache, sondern in der Individualität; darin liegt es, daß hier nicht der Dichter, sondern der Geheime Rat, die bestimmte Person, redet und uns keine Dichtung, sondern eine wahre Geschichte scheint auftischen zu wollen.... Wenn sich ein junger feuriger Mann ein Mädchen hält, wer wird es ihm verargen? Wir beide gewiß nicht. Wenn er aber auf offenem Markte die Freuden erzählt, die er oben in ihrer Wohnung genossen hat, werden wir es verzeihlich, erträglich finden? Doch so ein Mensch schadet sich nur selbst. Falls aber Herr von Goethe ad imitationem Martialis anfangen wollte, und natürliche Gebrechen, ja sogar Laster vorzurücken, wie sollten wir uns dann retten?“

(Aus Bd. I. des Böttigerschen Briefwechsels auf der k. ö. Bibliothek zu Dresden, Nr. 64.)

---

4. Zur ersten Aufführung der „Braut von Messina“ in Lauchstädt.[5])

Aus Lauchstädt, den 6. Juli 1803, schreibt Schiller an Goethe u. a.: „In der Braut von Messina fiel ein Gewitter mit viel Regen ein, welcher so heftig schallend auf die Dachung schlug, daß man

---

[1]) Boas, a. a. O., II, S. VI. [2]) B. an A.: Weimar, 17. Februar vorher. [3]) „Hermann und Dorothea“. [4]) 1795, VI, Stück I. [5]) Weimar war damit am 19. März 1803 voraufgegangen.

ıze Viertelstunden lang auch keine einzige zusammenhängende le verstehen konnte, wie sehr die Schauspieler auch ihre Stimmen ıtrengten. Und den Tag darauf, wo ich das leere Schauspielhaus ıichtigte, sah man die häßlichen Spuren des hereingedrungenen gens an der schön gemalten Decke.« Der Schriftsteller, vor allem nstlerische Wiedererwecker und Förderer des Holzschnittes in eutschland, Friedrich Wilhelm Gubitz, erzählt über jenes Unetter nach der Aufzeichnung eines seiner Jugendbekannten,[1]) im esentlichen, wie folgt:

„Im großen Zuge waren wir Hallenser Studenten nach Lauchädt gekommen . . ., um auf dem dortigen Theater in Gegenwart ıchillers dessen „Braut von Messina« aufführen zu sehen. Voll Erwartung des hohen geistigen Genusses war in uns viel Unruhe, ınd der kleine Badeort, wo die Steifheit sich sehr spreizte und die Schranken eitlen Weltlebens unter den Gästen schroff aufstiegen, machte sich uns viel zu enge. Glücklicherweise dachte keiner der Burschen an das Hazardspiel, wir schwärmten umher. – Abends waren wir frühzeitig im Theater, und empfingen in schmetterndem Ruf bei Hand- und Fußgetöse den Dichter, der uns mit allen Gedanken und Gefühlen ‚weg hatte', wie es in unserer damaligen Redeweise hieß.

Das war eine Vorstellung, wie ich sie nie . . . wieder erleben werde denn der Himmel sorgte für eine ungeheure Steigerung des Eindrucks. Die gewaltige Tragödie rückte unter der aufmerksamsten und gespanntesten Stille der gedrängten Zuschauer noch nicht bis zur Mitte vor, da erschütterte ein mächtiger Donnerschlag das nur aus dünnen Mauern bestehende Schauspielhaus, und der wie ein Wolkenbruch niederstürzende Regen verbreitete bei rasch sich folgendem fast unaufhörlichem Donnergekrach ein solches Rauschen, daß man oft die Schauspieler gar nicht mehr hörte. Ein Teil der Zuschauer flüchtete, die Frauen mit Angstgeschrei, aus dem Hause, ich weiß nicht wohin. Die Schauspieler, anfangs äußerst bestürzt, faßten wieder Mut, aber sie bebten doch auch merkbar bei bezugreichen Stellen, so namentlich der [erste] „Chor-Anführer« [Cajetan], als er während des Donnergerolles zu sprechen hatte:

---

[1]) Der spätere Prediger Ludwig Krahn. Man vergleiche Gubitzens „Erlebnisse« I. (1868), 55 f.

„Wenn Wolken sich türmend [1]) den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt,
Da, da fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt.“

Das Grausen steigerte sich bei dem bald darauf folgenden Mutterfluch der ‚Isabella‘, und es erreichte den höchsten Grad, als ihr Schmerz sich wider die Himmelsmächte selbst empört, Gottheit und Natur ihr sinnlos scheinen und der [zweite] Chor [Bohemund] ihr zuruft:

„Halt' ein, Unglückliche! — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — Die Götter leben,
Erkennt sie, die dich, furchtbar umgeben!“

Wer von da an in dem Werke nachliest, der mag's versuchen, sich einen Begriff zu machen von dem Entsetzen, das bei dem fortdauernden Gewittertosen durch alle Herzen zog; [2]) rings totenbleiche Gesichter, jedem stockte der Atem: auch Schiller saß in seiner Loge wie versteint. Ich habe nie einen solchen, ich möchte sagen überirdischen Schauder empfunden, und er wirkt noch jetzt bei heftigem Gewitter, weil mich dann immer die Erinnerung an den Theaterabend in Lauchstädt fieberhaft anfaßt, obwohl nach der Vorstellung eine unermeßliche Fröhlichkeit folgte. . . . Wir zogen zusamt (mit den Leipziger und Jenenser Studenten) vor die Fenster Schillers, und brachten ihm ein Halloh mit Gesang und Musik. So viel wir konnten, rückten wir ihm auf die Stube, wo sich der von uns tüchtig angelärmte große Dichter burschikos liebenswürdig benahm, wonach einer der unsrigen ihn keck einlud zu einem Mahle, das der reiche Vater eines Kommilitonen in seinem Gartensaale uns anrichtete. Schiller lehnte zwar die Einladung ab, zögerte indes doch einen Augenblick, so daß, nachdem wir abgezogen waren, ich der Meinung war, eine Deputation an ihn würde nachträglich unsern Wunsch durchsetzen. Im Nu bildete sich die Deputation, die ihren Sprecher wählte. Wir fanden den Dichter, wie er eben ins Bett steigen wollte. . . . Jeder ergriff ein Stück der Kleider Schillers, der Nachstehende warf auch mir eines über meine eben noch in

---

[1]) Jetzt: „Wenn die Wolken getürmt . . .“ [2]) Ähnlich war es in der Thomaskirche zu Leipzig, an einem Karfreitage, während der Matthäus-Passion (bei den Worten: „Sind Blitze . . .“).

rhetorischer Gebärde ausgestreckten Hände, so daß wir alle den Eingeladenen umgaben wie Kammerdiener, bereit ihn anzuziehen. Das Gelächter Schillers machte uns dreister, und fast willenlos fuhr er in die Kleider. Mehr gezogen und getragen als gehend brachten wir ihn richtig in den Saal, wo uns ein überschwengliches Jauchzen empfing. Fast eine Stunde blieb Schiller bei uns, wahrhaftig ein Bursche unter Burschen. Er sprach uns auch an, daß wir diesen Entusiasmus, als notwendig für die Bühne und die geistigen Bestrebungen überhaupt, bewahren und möglichst mitteilen möchten, da die Volksmasse gar zu leicht von etwas festtäglichem Aufschwunge sich so angegriffen fühle, daß sie rasch wieder einem alltäglichen Seelenschlummer verfalle. Die Vivats, versteht sich, rissen während der Anwesenheit des Dichters gar nicht ab, und er mußte sich gefallen lassen, sein herrliches Lied: „Freude, schöner Götterfunken“ nicht in vollendetster Harmonie zu hören. Damit zum Schluß gekommen, trat ein Senior der Burschenschaft auf einen Stuhl und sang, bei erhobenem Glase, mit einer Stimme, die zwar kein Erdbeben, aber doch das Zittern der Saalwände veranlaßte:

‚Laßt den Schaum zum Himmel spritzen:
Dieses Glas dem guten Geist!‘
Der mit kühner Wahrheit Blitzen
Macht des Wahns und Trugs zerreißt,
Mit dem Donnerkeil der Rede
Treffet, was die Welt betört,
Allem Schlechten ew'ge Fehde,
Das, ihr Bursche, hört und schwört!
Mag in unsern Adern toben,
Was zur Klärung noch erst gärt,
Daß sich guter Geist bewährt,
Schwören wir dem Geist dort oben! [1])

Die letzten vier Zeilen wurden vom Chorus wiederholt, und der Senior tat sich besonders auf den Schluß etwas zugute, indem er erst gen Himmel und dann auf Schiller wies, der begreiflich oben an der Tafel saß. Nach dem Gesange folgte ein Händedrücken und Umarmen, dem sich sogar auch unser Dichter fügte, und ließ sich bei dem uns zu Gebot stehenden Rebensaft von zum Himmel

[1]) Gubitz war damals – von Jena aus – auch in Lauchstädt. Die oben mitgeteilten Verse zu „Freude, schöner Götterfunken“ stammen – „ein Erzeugnis des Augenblicks“ – von ihm; man vergleiche a. a. O., S. 59.

spritzenden Schaum nichts verspüren — man war selig bei ehrlichem Naumburger — schäumte es doch in uns. Wir blieben, als auf seinen Wunsch Schiller nur von wenigen und ohne Getöse zurück nach seiner Wohnung begleitet worden war, in Saus und Braus bis zum hellen Morgen, wo wir es uns dann nicht nehmen ließen, unsern Abgott nochmals mit Gesang und Musik zu stören. —"

Im folgenden, also im Jahre vor Schillers Tode, wurde Gubitz — in einer Abendgesellschaft zu Weimar — dem schon hinsiechenden „Tell"-Dichter vorgestellt. Ergötzlich ist seine Mitteilung[1]) über die dort erfolgte Absingung von „Leberreimen", bei der der Große — keinen Reim fand. —

---

5. Wieland über Friedrich Schlegels „Alarkos".

Unterm 8., 9. und 12. Mai 1802 äußert Schiller seine Bedenken gegen Goethes Absicht, „Alarkos" auf die Weimarer Bühne zu bringen, „ein so seltsames Amalgam des Antiken und Neuest-Modernen, daß es weder die Gunst noch den Respekt wird erlangen können." Nach der Aufführung fand er (5. Juli 1802 an Körner), daß das Stück, mit dessen Aufführung sich Goethe aus Protektion für die Schlegels kompromittiert habe, nur durch die Manieren in der Ausführung so widerwärtig, nach der Intention eher zu loben sei. Da ist es denn von Interesse, mit diesem Urteile Schillers das eines der anderen großen Weimaraner, Wielands, zu vergleichen.

In einem, aus O[smannstädt], 25. Mai datierten Briefe Wielands an Böttiger (k. ö. Bibl. zu Dresden, Bd. 227, Nr. 100) heißt es über dieses, 1802 erschienene Trauerspiel also:[2])

„Daß ich nicht viel gutes von Herrn F. S (. . . . . l) erwartete, stellen Sie Sich leicht vor: aber wie es möglich war, daß der arme Übermüthler (mit dem sel. Musäus zu reden) *so* tief in die dickste Grundsuppe des ästhetischen Pathos herabsinken konnte, ist mir unbegreiflich, und ich kann es mir nicht anders erklären, als wenn ich es für ein schweres göttliches Strafgericht halte, gleich jenem, das an dem hoffärtigen König Nebucadonosor vollstreckt wurde, da er seiner Menschheit und des Königthums zugleich entsetzt, sich unter die grasfressenden Thiere verstoßen fand. Eine andere Hypo-

[1]) A. a. O., 61/2. [2]) Orthographische Fehler Wielands in Fremdwörtern gebe ich nicht wieder.

se hat einer meiner Freunde aufgestellt, die sich allenfalls hören t: nehmlich, Hr. Fr. Schlegel habe wissentlich und vorsetzlich en seinen Grimm und seine ganze Stärke in der Ästhetik und imkunst aufgeboten, um ein absolutes non plus ultra von einem rchaus omnibus numeris elenden [u. s. w.] Machwerk aufzustellen, oß um die Probe zu machen, was man unsern lieben Deutschen eten dürfe, und um sich, wenn sie so gar arme Tröpfe und indsköpfe wären, es für etwas Gutes zu nehmen, sich hinter rein recht impertinent über sie zu moquiren. Diese Hypothese t nicht ganz ohne Schein; aber mir will sie nicht einleuchten, nd ich habe mehr als Einen Grund, ihr die meinige vorzuziehen. i quid novisti rectius istis, so bitte ich, es mir nicht vorzuenthalten. Uebrigens ist es zwar unbegreiflich, wie Fr. Schl. einem o jämmerlichen Produkt seinen Namen in Kupfer gestochen vorsetzen mochte; aber mir ist doch noch zehnmal unbegreiflicher, wie es möglich ist, daß Goethe sich für eine solche Mißgeburt interessieren, und sichs so eifrig angelegen seyn lassen kann, daß es, durch das äußerste, was unsre Schauspieler vermögen, aufgestuzt, wenigstens so viel Effekt mache, als das elendeste Marionetten-Stück unter allen, die in den Zeiten meiner Kindheit in Süddeutschland auf den Jahrmärkten gegeben wurden, machen würde, wenn gute Schauspieler sichs in den Kopf setzten, es durch alle möglichen Kunstgriffe der Deklamazion und Mimik emportreiben zu wollen. Daß dies bis auf einen gewissen Punkt möglich ist, wissen wir, und daß es, während der bessere Teil der Zuschauer vom Erstaunen über das seltsame Ungethüm sprach-, bewegung- und gedankenlos dasitzt, nicht an einer bestellten und zahlreichen Kabale von Klatzschern fehlen werde, ist auch leicht vorauszusehen.[1]) Ich erwarte also nichts anders, als daß auch dieser Schlegel, so wie der andere[2]) Gelegenheit erhalten wird, in der Zeitung für die elegante Welt u. s. w. über den glänzenden Succeß seines Wechselbalges auf dem Weimarer Hoftheater zu triumfieren. Ich gestehe Ihnen, l. B., daß es etwas

[1]) Zu Weimar (29. Mai 1802) „konnte sich“, nach Goethes Mitteilungen in den „Annalen“, dieses Drama „keine Gunst erwerben“; Wiederholungen fanden nur in Lauchstädt (13. Juli 1802 und 14. Juli 1803) und Rudolstadt (16. September 1802) statt. [2]) August Wilhelm, der ältere Bruder jenes, der Dichter des „Jon“, aufgeführt in Weimar 4. Januar 1802; angez. „Annalen“ und Briefwechsel.

schwer ist, bey diesen Erscheinungen des goldenen Musenalters, das uns schon vor Jahr und Tag angekündigt wurde, Geduld zu behalten. Indessen will ich mein Äußerstes thun, und, damit ich es könne, diesen Alarcos nicht aufführen sehen. Gleichwohl wünsche ich, daß *Sie* meinem Beyspiel hierin nicht folgen, aber zugleich so viele Gnade von Oben sich erbitten möchten, daß es Ihnen möglich würde, vom ersten bis zum letzten Vers des Stücks, so stumm und unbeweglich starr zu bleiben, wie ein hölzerner oder steinerner Harpokrates, ohne auch nur eine Miene zu verziehen, geschweige ein Wort mit ihren Nachbarn zu reden – damit, falls der Succeß des Stückes etwa nicht so glänzend seyn sollte, als man sich verspricht (was am Ende doch nicht schlechterdings unmöglich ist), man wenigstens den Trost nicht haben könne, die Schuld (wie bey Aufführung des Jons) auf Sie zu schieben.... Alarcos wird wohl auf die Zurückkunft des Herzogs aufgespart? Oder wird man mit der ersten Vorstellung eilen, um einen Vorwand zu einer zweyten zu haben?"

---

6. Die Anrede mit „Er" in Schillers Gohliser Freundeskreise

ist durch des Malers Reinhart (1761—1847), dessen Schillerporträt[1]) und Genrebild: Schiller, Tabak rauchend, zu Esel,[2]) bekannt sind, Gedicht „An den Herrn Mond" („Herr Urian am hohen blauen Himmel, Es loben Ihn die Dichter . . . .") zurückzuführen; man vgl. Otto Baischs „Johann Christian Reinhart und seine Kreise" (1882), 31 f., wo die sämtlichen Verse mitgeteilt worden sind. Schiller „meinte, wie sein malender Freund bisweilen den Pegasus besteige, könne er selbst es wohl auch einmal mit dem Abkonterfeien versuchen, und so zeichnete er seinerseits ein Porträt Reinharts, das für eine Dilettantenhand gar nicht übel ausgefallen sein soll."

---

7. Die einzige Trägerin des Dichternamens „Schiller"

ist die verwitwete Mathilde, geb. von Alberti in Stuttgart, Großschwiegertochter des Friedrichs aller Friedriche, deren Schwiegervater,

---

[1]) Das Original ist nicht, wie z. B. Wychgram in seinem Schiller (1896) angegeben hat, verschollen, sondern befindet sich im k. bayer. Besitze.
[2]) Dazu vgl. man Otto Güntter im „Marbacher Schillerbuche" I. (1905), bei der erstmaligen Wiedergabe der Zeichnung nach dem Originale. Eine Biskuitgruppe darnach ist bei der k. Porzellanmanufaktur zu Meißen in Arbeit.

r k. württembergische Oberförster Karl Friedrich Ludwig Schiller, 45 von seinem Könige in den erblichen Freiherrnstand gehoben orden war. Sie wurde einem Offiziersehepaare am 30. November 1835 boren, vermählte sich mit Karls Einzigem, dem Offizier Friedrich ıdwig Ernst, am 23. Juni 1856 und gebar einen, früh verstorbenen naben. Unterm 10. Februar dieses Jahres hat diese Freifrau mir einen chsseitigen Brief geschrieben, den ich — mit etwaigen späteren — em „Schwäbischen Schillervereine" zu Marbach a. N. überweisen erde. Hoffentlich kommt es dahin, daß die Schillernummer der Illustrierten Zeitung" oder „Die Woche" um den nächsten 9. Mai hr Bild vorführe.

Blasewitz bei Dresden. Theodor Distel.

---

8. Schiller im Urteile zweier seiner Zeitgenossen.

Heute, da die Wogen der Schiller-Begeisterung fast wieder so hoch gehen wie im Jahre 1859, mag daran erinnert werden, daß einigen seiner Zeitgenossen jegliches Verständnis für seine Größe fehlte. Zum Beweise dafür seien die merkwürdigen Urteile eines Nord- und Süddeutschen hier angefügt.

Karl Friedrich Benkowitz (1764—1807), zu seiner Zeit als Erzähler wohl bekannt, (vgl. Goedeke V², 491 f.) veröffentlichte 1797 (anonym) ein satirisches Buch „Ein Gastmahl von mehr als 6 Schüsseln", worin er u. a. meint: „Herr Schiller hat in gewissen Stunden der Laune das Eigene, daß er mit dem, was dem Menschen am wichtigsten, am heiligsten ist, wie mit einem Federball spielt. Vorzüglich thut er dieß in ganz vortrefflichen, man möchte sagen, unnachahmlichen Gedichten, aber um so gefährlicher ist diese sonderbare, diese ihm nur eigene Spielerey. Herr Schiller würde es keinem verdanken, der ihm im Kapwein unmerklich ein Successionspülverchen beibrächte; eben so wenig verdanken wir es ihm, wenn er uns in einem herrlichen Gedichte eine Moral einflößt, die unserer Ruhe, unseren Sitten, und unserem Glück gleich gefährlich ist..."

Diesem Urteile schließt sich seltsamerweise auch der verdiente bayrische Historiker Lorenz von Westenrieder (1748—1829) in seinen „Hundert Erinnerungen" (1821) an und bemerkt hier u. a. noch: „In den Schriften unserer bekanntesten deutschen Prosaisten und Dichter werden Behauptungen, Lehren, Grundsätze und Hindeutungen

aufgestellt, bey denen man denken muß, was jener mit Wahrheit sagte „minus nocent, quia tum leguntur, tum intelliguntur minus". Die Heroen der Zeitschriftsteller Wieland, Schiller, Herder u. a. würden durch manche ihrer Vorträge und Dichtungen schlimme Dienste thun, wenn sie verstanden, oder auch, wenn ihre Sachen im Ernste für das, was sie zu seyn scheinen, genommen würden."

München. Aloys Dreyer.

---

9. Schiller und „Das gerettete Venedig".

In Schillers Kalender (herausgegeben von Emilie von Gleichen-Rußwurm geb. von Schiller, Stuttgart 1865, S. 192, vgl. das beigegebene Faksimile) findet sich unter einer langen Reihe zumeist unausgeführt gebliebener dramatischer Pläne auch zu den Jahren 1799—1800 verzeichnet „Verschwörung gegen Venedig". Es kann damit wohl nur der Stoff gemeint sein, den Otway in seinem besten Drama, „Venice preserv'd" (1682) behandelt hatte. Noch 1803 beschäftigte Schiller dieser Gedanke aufs neue; wenigstens dürfen wir, wie ich glaube, die Worte darauf deuten, die Goethe in seinem Zettelchen vom 22. März 1803 an den Freund schreibt: „Hierbey das gerettete Venedig, wenn Sie Zeit haben, so sehen Sie es durch und wir sprechen heute Abend davon" (Weimarer Ausgabe Briefe XVI, 205). Oder handelte es sich dabei nur um die Frage, ob das Stück aufs neue in den Spielplan aufgenommen werden solle? Aus dem Repertoire des Weimarer Hoftheaters war es verschwunden und auch früher nur zweimal gegeben worden, am 14. Oktober 1794 und am 15. Januar 1795.[1]) Auch damals schon scheint es Schillers Aufmerksamkeit erregt zu haben, wenigstens schreibt Goethe an Schiller am 8. Oktober 1794: „Da das gerettete Venedig nicht nächsten Sonntag, sondern erst Dienstag gegeben wird; auch nicht eben von dem Gewicht ist, daß es Sie herüberziehen sollte; so wollte ich Ihnen überlassen: ob Sie nicht, mit Ihrer lieben Gattinn, Sonnabend d. 18ten herüber kommen wollten? wo wir Don Carlos geben." (W. A. Briefe X, 201.) Schiller, der damals Kopf und Hände voll hatte mit den Anfängen der „Horen", hatte zuerst die

[1]) Vgl. Burkhardt, Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791—1817. Hamburg 1891. S. 15. 16. 108 (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen I. Band.)

Absicht, zum Don Karlos wenigstens hinüberzufahren (Brief an Goethe vom 17. Oktober 1794 bei Jonas IV, 39), kam aber schließlich doch nicht (vgl. Jonas IV, 480) und scheint auch zur zweiten Aufführung im Januar 1795 nicht in Weimar gewesen zu sein, da er damals sehr beschäftigt war, das zweite Stück der „Horen" möglichst gut und reichhaltig herauszubringen. Er hat also, meines Wissens, „das gerettete Venedig" überhaupt nie auf der Bühne gesehen. Die damals 1794/95 in Weimar gegebene Übersetzung oder richtiger Bearbeitung war die von Johann Jakob Meno Valett, dem späteren Gymnasialrektor in Otterndorf, Glückstadt und Stade (1758–1850), die noch 1795 im Druck erschien (vgl. Goedeke VII, 713 und 742).

Nach all dem scheint dieser dramatische Plan Schillers nur sehr flüchtig ihn beschäftigt zu haben. Der historische Stoff des „geretteten Venedig" war ihm allerdings schon sehr viel früher vertraut geworden durch die von Abbé Saint-Real gegebene Darstellung, die ähnlich wie seine für Schiller als Stoffquelle ja so überaus wichtige Nouvelle historique Don Carlos (Paris 1762, auch diese auch von Otway als Quelle für seine Don Karlos-Tragödie, London 1676 benutzt) Geschichte und Erfindung zu einer freien, aber fesselnden, ja spannenden Mischung zu vereinigen versteht. Eine historische Untersuchung mit urkundlichen Belegen, wodurch die Schwächen und Unrichtigkeiten der Darstellung Saint-Reals ins Licht gestellt werden, hat Leopold von Ranke in seiner Schrift von 1831: Die Verschwörung gegen Venedig im Jahre 1618 gegeben (wieder abgedruckt in Rankes sämtlichen Werken, 1878, Bd. 42 S. 135ff.). Saint-Reals Darstellung erschien 1674 in Paris anonym unter dem Titel: „Conjuration des Espagnols contre la République de Venise en l'année M·DC·XVIII." Eine deutsche Übersetzung gab Schiller heraus im ersten (und einzigen) Bande seines Sammelwerkes: Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen aus den mittleren und neueren Zeiten. Bearbeitet von verschiedenen Verfassern, gesammelt und herausgegeben von Fr. Schiller. Leipzig 1788. Dort steht sie S. 107–225 unter dem Titel: Verschwörung des Marquis von Bedemar gegen die Republik Venedig im Jahre 1618. Schon dieser Titel deutet darauf hin, daß der Übersetzer nicht einen Originaldruck Saint-Reals, sondern wiederum ein französisches Sammelwerk benutzt hat, das auch für die beiden

anderen Verschwörungen der Schillerschen Sammlungen (Rienzi und die Pazzi) die Vorlagen bequem beisammen bot, nämlich Duport du Tetre's Histoire générale des Conjurations, Conspirations et Révolutions célèbres tant anciennes que modernes. Vol. III, Paris 1763, wo S. 219–261 die Conjuration du Marquis de Bedemar sich findet. Schiller betont in seiner „Nachricht" (Bl. 3 = Goed. IV, 113) ausdrücklich: „Die Verschwörung gegen Venedig ist beinahe wörtlich aus S. Real übersetzt, weil der Leser bei jeder anderen Behandlung dieses Gegenstandes zu viel verloren haben würde." Nun gibt aber die Schillersche Sammlung eben nicht eine Übersetzung des Originals von Saint-Real, sondern eine der Fassung im Sammelwerke Duport du Tetre's, die nicht unwesentlich abweicht und kleine Änderungen, Zusätze und Auslassungen von der Hand des Herausgebers aufweist. Dieser sagt in der Vorrede Bd. I, S. XI: ... „comme je n'avais pas la ridicule vanité de croire que je pouvais égaler les Saint-Réal et les Vertot, j'ai pris le parti de profiter de leur travail. Sans les copier exactement excepté en quelques endroits, je me suis approprié tout ce qu'ils avaient de meilleur. Pour ne pas donner trop d'étendue à mon histoire générale, j'ai retranchée de leurs Histoires particuliers quelques détails qui m'ont paru peu importants, et je n'ai conservé que ce qui pouvait contribuer à l'embellissement de mon ouvrage." Diese Übersetzung nun, die der Vorlage du Tetre's gegenüber ihrerseits wieder ziemlich frei verfährt (z. B. ist gleich der Anfang nicht unwesentlich geändert) und stellenweise auf Saint-Real zurückgreift, hat Hoffmeister in seiner Schillerbiographie (1838) für unsern Dichter in Anspruch genommen (Bd. II, 9 f.) und ist darnach von Boas zuerst als Eigentum Schillers, d. h. als dessen eigenhändige Arbeit aufgenommen worden in seine Nachträge zu Schillers Sämmtlichen Werken Bd. II (Stuttgart 1839), ebenso von Hoffmeister in seine Supplemente zu Schillers Werke Bd. IV (Stuttgart und Tübingen 1841), und von Goedeke in seine historisch-kritische Ausgabe Bd. IV (Stuttgart 1868), was Goedeke auch durch eine Äußerung Körners in dessen Lebensbeschreibung Schillers in seiner ersten Gesamtausgabe von Schillers Werken (1812–1815) noch ausdrücklich rechtfertigt (Körner I, XVI. Goedeke. IV, 178). Dagegen hat W. Vollmer in einem Artikel der Beilage der Augsburger Allgemeinen Zeitung von 1875 (Nr. 159 vom 8. Juni) nachgewiesen,

daß auch diese Übersetzung nicht von Schiller selbst, sondern wie die des Rienzi von Ludw. Ferd. Huber herrühre, und Schiller nur als Redakteur dabei beteiligt sei. Die Worte aus dem Briefe Hubers an Schiller vom 20. Dezember 1788 sind entscheidend: „Ganz irre wurde ich vollends, da der erste Band von den Verschwörungen erschien, und ich durch dich auch nicht mit einem Worte davon war benachrichtigt worden; welches mir desto unangenehmer war, da ich über meine beiden Verschwörungen, vorzüglich über den Bedemar, etwas vorzureden hatte." Daß Huber gerade der Verschwörung des Bedemar gerne eine Vorrede beigegeben hätte, erklärt sich wohl daraus, daß er eine ältere deutsche Übersetzung des zehnbändigen französischen Sammelwerkes, die anonym in Breslau 1764—1771 erschienen war, recht ausgiebig benutzt hatte und das wohl in seiner Vorrede erwähnen wollte. In diesem Umstande sieht auch Vollmer sicher mit Recht den Grund, warum Huber diese Übersetzung von der Sammlung seiner Vermischten Schriften (Berlin 1793) ausschloß, während er doch die der Verschwörung Rienzis darin aufnahm. (Vgl. Vollmer a. a. O. und Goedeke in seiner historisch-kritischen Schiller-Ausgabe, Bd. IV, Anm. auf S. 178 f.)

Als Ergänzung zu diesen Notizen möge es hier gestattet sein, in Kürze die mir bekannt gewordenen deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen von Otways „Venice preserv'd" zusammenzustellen Die Quellen dafür boten neben den (nicht übermäßig reichen) Beständen der Münchener Bibliotheken die Angaben von Joh. Bolte in seiner Ausgabe der Tieckschen Übersetzung des Mucedorus, Berlin 1893 (Einleitung III, Nr. 103), die Nachträge dazu im I. Bande des Euphorion 1894 (S. 229), endlich die Angaben bei Goedeke[2] VII, 713. (Rosenbaums reichhaltige Ergänzungen zum Übersetzungs-Paragraphen 310 in Euphorion X, 233—255 ergeben leider gerade für Otway nichts.) Unwahrscheinlich ist mir, daß vor 1754 keine deutsche Übersetzung des schon 1682 gedruckten Originals erschienen sein soll, doch vermag ich einstweilen keine frühere nachzuweisen. Weitaus die meisten Bearbeitungen sind anonym erschienen.

1754. Die Verschwörung wider Venedig, ein Trauerspiel des Herrn Thomas Ottway, theils aus dem englischen Original, theils

aber aus der französischen Nachahmung des Herrn la Place[1]) gezogen. – Aufgeführet zu Wien auf dem Kaiserl. Königl. privilegierten Stadt-Theater. Zu finden in Krausens Buchladen nächst der Kaiserl. Königl. Burg. 1752.
(Auch unter dem Titel: Die Deutsche Schaubühne zu Wien. Bd. V.)

1755. Das gerettete Venedig. Trauerspiel in Versen. Königsberg 1755.

1764. Siehe unter 1775.

1767. Die Wayse oder die unglückliche Heyrath und das gerettete Venedig oder die entdeckte Verschwörung. Zwey Trauerspiele aus dem Englischen des Herrn Thomas Otway übersetzt. – Langensalza, in Johann Christian Martini Verlag. 1767.
[Mit einer langen Vorrede – 34 SS. – in welcher auch die im Texte weggelassenen Szenen (III,1–4 und V, 3) in Übersetzung mitgeteilt werden.]

1775. Das befreite Venedig. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Othwai, la Place und der deutschen Übersetzung von 1764. Wien 1775.

? Johann Friedrich Kepner, Das befreyte Venedig. Aus dem Französischen. (Goedeke[2] V, 317. Nr. 42 (1).)

? Magister Lauson bearbeitete es unter dem Titel „Gafforio“ in Königsberg (Litzmann, Schroeder I, 65).

1782. Theater der Britten. Berlin 1782/83, I, 1. Die Verschwörung wider Venedig.

1793. Karl Gottfried Miersch, Jaffieri und Blanca oder die Verschwörung wider Venedig. Schauspiel in fünf Aufzügen. Berlin 1793.

1794. Die Verschwörung gegen Venedig. – Bremen 1794.

1795. Meno [Valett.] Das gerettete Venedig. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. – Bayreuth 1795.

1795. Guido Jaffieri, der Retter Venedigs. Ein Trauerspiel in fünf Acten. Nach Thomas Otways Venice preserv'd or a Plot discover'd frey bearbeitet. – Berlin 1797.

1797. Guido Jaffieri, der Retter Venedigs u. s. w. [wie das Vorige]. Grätz 1797.

---

[1]) Pierre Antoine de la Place (1707–1793) brachte seine fünfaktige Tragödie „Venise sauvée“, eine ziemlich treue Übersetzung Otways, 1746 mit Erfolg zur Aufführung. Sie erschien im Drucke 1747.

1814. Josef Schreyvogels Tagebuch, 10. März 1814: „Ich will die älteren Theater aller Nationen deshalb selbst durchsuchen, wählen und Vorschläge zum Bearbeiten machen, wenn ich Zeit habe, auch selbst bearbeiten. Otways gerettetes Venedig und der Dissipateur wären gleich zwei solcher Stücke." (Schreyvogels Tagebuch, ed. Karl Glossy. Berlin 1903. Bd. II, 10, vgl. S. 8, 11, 13.)

1819. Grillparzer begann eine metrische Übersetzung 1819: S. W. XIII[5], 42f.

1874. S. Gätschenberger, Zwei Meisterwerke des altenglischen Dramas. – London, 1874. (Massinger, Neues Recept, alte Schulden zu zahlen; Otway, Venedigs Rettung.)

1905. Hugo von Hofmannsthal, Das gerettete Venedig. Trauerspiel in fünf Aufzügen. (Nach dem Stoffe eines alten Trauerspiels von Thomas Otway.) S. Fischer, Berlin 1905.[1])

---

[1]) Näheres darüber siehe in meiner literarischen Studie „Hugo von Hofmannsthal": „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte", herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin, Band III, S. 41–48. Leipzig, Verlag von Max Hesse. 1905.

München. Emil Sulger-Gebing.

IV. Neueste Schillerliteratur.

Kritische Übersicht von

Max Koch (Breslau) und **Walter Bormann** (München).

In dem Zeitraume von 1890 bis 1901 habe ich den „Berichten des freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt am Main“ (Band VI bis XVII) halbjährliche Übersichten der neuen Erscheinungen der Schiller- und Goetheliteratur geliefert. Zum 9. Mai möchte ich hier zum Abschlusse dieses Festheftes der „Studien“ eine Übersicht der seit dem Aufhören meiner früheren Berichte erschienenen wichtigsten Schillerliteratur geben. Eine Bibliographie der Masse der zur Jahrhundertfeier von Schillers Tod bereits veröffentlichten Literatur, deren Flut ja noch im Steigen begriffen scheint, ist dabei keineswegs beabsichtigt.

In Konstantin von Wurzbachs Schillerbuch (Wien 1859), der prächtig ausgestatteten Festgabe zur ersten Säkularfeier von Schillers Geburt, wird die dritte Abteilung „Schillers Apotheose“, eröffnet durch Abbildung und Beschreibung seiner Standbilder. Als Wiederholung und Ergänzung dieses Abschnitts bei Wurzbach erscheint nun zur ersten Säkularfeier des Todestages Otto Weddigens Büchlein „Den Manen Schillers“.[1]) In seinem Hauptteile, der allein Beachtung verdient, enthält es Abbildungen vom Mythenstein, von der Schillerbüste von Dannecker, deren Abguß am 9. Mai auch in dem aus „Soll und Haben“ bekannten Scheitniger Park zu Breslau enthüllt werden soll, von den bei Rudolstadt, in Jena und Eger aufgestellten Büsten, der Standbilder zu Berlin, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Ludwigsburg, Mainz und Mannheim, Marbach, München, Wien, des älteren und des neu geplanten zu Stuttgart, des Goethe-Schillerdenkmals und des Äußeren der Fürstengruft zu Weimar. Die amerikanischen Schillerstatuen sind leider nicht berücksichtigt worden. Aber von den Denkmälern in Erz und Stein wenden wir den Blick zu dem unvergänglichen Denkmal, das Schiller sich selbst gesetzt hat, zu seinen Werken.

---

[1]) Des Dichters Leben, seine Ruhestätte und Denkmäler im deutschen Sprachgebiete. Zum hundertsten Geburtstage dem deutschen Volke in Wort und Bild vorgeführt. Halle a. S. Herm. Gesenius 1905. 44 S. 8°. Mk. 0,60.

Die mit den „Räubern"[2]) beginnende „illustrierte Volksausgabe" von „Schillers Werken"[3]) verspricht nach den der ersten Lieferung eingefügten Proben von Bildschmuck und der sehr populär gehaltenen biographischen Einleitung eine durchaus würdige Festgabe zu werden. Aber auch der Cottasche Verlag hat sich seiner geschichtlichen Stellung und deren Pflichten Schiller gegenüber erinnert und bietet zum 9. Mai 1905 „Schillers sämtliche Werke" als „Säkular-Ausgabe" in sechzehn Bänden als Festgeschenk dar.[4]) Das Privilegium Cottas auf Goethes und Schillers Werke ist ja bereits 1866 erloschen, und wenn die Schillerbände in Max Hesses „Neuen Leipziger Klassikerausgaben" und in den Klassikerausgaben des Bibliographischen Instituts auch keine solche Überlegenheit aufweisen, wie die Hempelsche Goetheausgabe sie errungen hat, so erscheinen Karpeles' und Bellermanns Schillereditionen doch als vollberechtigte Mitbewerber der von Karl Goedeke eingeleiteten Cottaschen Schillerausgaben. Trotzdem herrscht als Nachwirkung der jahrzehntelangen Vorzugsstellung Cottas noch immer in weiten Kreisen eine Vorliebe für die Goethe-Schillerausgaben des berühmten Klassikerverlages. Das Bündnis des alten, klugen Johann Friedrich Cotta mit Schiller war der Grundstein zum Neubau der bis dahin wenig bedeutenden Firma geworden. Nachdem der Mannheimer Buchhändler Schwan unter dem Scheine der Freundschaft die drei Jugendwerke des Dichters schamlos nur zu eignem Nutzen ausgebeutet hatte, war Schiller durch Vermittelung Körners endlich in ein auch dem Dichter förderliches Verhältnis zu einem Verleger, zu Georg Joachim Göschen gebracht worden. In dem prächtigen literarischen Denkmale, das Göschens Enkel, der englische Minister Goschen, dem strebsamen Leipziger Verleger errichtet hat, erscheint neben Klopstock und Wieland als der dritte Klassiker des Göschenschen Verlages der Dichter des „Don Karlos", Verfasser des Dreißigjährigen Krieges und Herausgeber der beiden „Thalia". Liegt für Schillers Beziehungen zu Göschen das wichtigste Material auch bereits seit 1875 in Goedekes Sammlung von „Schillers Geschäftsbriefen" vor, so liefert die umfangreiche Lebensbeschreibung Göschens, die schon im ganzen als Beitrag zur Schillerliteratur gelten muß, doch manche beachtenswerte Ergänzung und Berichtigung über die Beziehungen zwischen

[2]) Einen Faksimile-Neudruck der ersten Räuberausgabe „nebst der unterdrückten ursprünglichen Fassung und einem literarhistorisch-kritischen Anhang" gibt Karl Schüddekopf als Gedächtnisgabe zum 9. Mai 1905 heraus. Leipzig, Verlag von Adolf Weigel. [3]) Illustrierte Volksausgabe mit 40 Illustrationen erster deutscher Künstler und einer reichillustrierten Biographie von Professor Dr. Heinrich Kräger, 60 Lieferungen. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1905. Lex. 8°. [4]) In Verbindung mit Richard Fester, Gustav Kettner, Albert Köster, Jakob Minor, Julius Petersen, Erich Schmidt, Oskar Walzel, Richard Weißenfels, herausgegeben von Eduard von der Hellen. Stuttgart und Berlin. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger 1904/05. Preis des Bandes Mk. 1,50; geb. Mk. 2. [5]) The Life and Times of Georg Joachim Goschen, Publisher and Printer of Leipzig 1752—1828. By his Grandson Viscount Goschen. In two Volumes illustrated. London, John Murray 1903. XXI, 465 u. VIII, 481 S. 8°. — Das Leben Georg Joachim Göschens von seinem Enkel Viscount Goschen. Deutsche, vom Verfasser bearbeitete Ausgabe, übersetzt von Th. A. Fischer, Leipzig, G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung 1905. XII, 350 u. 390 S. 8°.

Schiller und Göschen. Auf Andrängen seines heimlichen Geschäftsteilnehmers Körner hatte Göschen 1786 bereitwillig den Verlag der stockenden „Rheinischen Thalia“ übernommen; auf Schillers Lieblingsplan, einer deutschen Monatsschrift großen Stils, wollte er aber nicht eingehen. Der weitsichtige Cotta dagegen war bereit, die nicht unbeträchtlichen Opfer für das neue Unternehmen zu bringen, und der Spaziergang von Stuttgart nach Untertürkheim am 4. Mai 1794, auf dem Cotta sich zur Übernahme der „Horen“ bereit erklärte, entschied zugleich über den Verlag von Schillers und damit für die Folge auch von Goethes Schriften. Es wäre Vernachlässigung einer Dankespflicht, wenn in diesem Zusammenhang nicht der Ausgabe des „Briefwechsels zwischen Schiller und Cotta“ (1876) gedacht würde, den Wilhelm Vollmer zu einem wahren Repertorium der Schillerliteratur gemacht hat. Wir besitzen für die deutsche Literaturgeschichte keine zweite Ausgabe eines Briefwechsels, die eine solche Fülle von Material zur Erläuterung und weiterer Ausführung herangezogen hätte. An Wilhelm Vollmer muß aber auch noch aus einem anderen Grunde hier erinnert werden. Wie er in Ausführung der Pläne seines Freundes Joachim Meyer, die eigentliche Triebkraft der unter Goedekes Leitung zwischen 1866 und 1875 erscheinenden historisch-kritischen Schillerausgabe war, so sind der treuen, unermüdlichen Fürsorge des sachkundigen Vollmers auch alle Textbesserungen zu danken, die von 1866 bis zu Vollmers Tod in den früher arg vernachlässigten Cottaschen Klassikerausgaben durchgeführt wurden.

In der Säkularausgabe ist die Sorge für die Reinheit des Wortlauts Julius Petersen anvertraut; Lesarten-Apparat soll die für weiteste Kreise bestimmte Ausgabe nicht belasten. So wenig gegen diese Einschränkung an sich einzuwenden ist, so scheint sie doch in der auch sonst wenig glücklichen Ausgabe der Gedichte ungebührlich engherzig durchgeführt. Nach Schillers eigenem Vorgang waren z. B. bisher beinahe ausnahmslos in allen Drucken beide Fassungen der „Götter Griechenlands“ vollständig aufgenommen. Von der Hellen teilt von der ersten Fassung nur drei Strofen in den „Anmerkungen“ mit. Schiller hat von den 14 Strofen seines Jugendgedichtes auf Rousseau 12 gestrichen; da durften dann im Anhang nicht bloß die zwei Strofen mitgeteilt werden, sondern mußten wir im gleichen Bande das ganze Gedicht erhalten, denn hier und in ähnlichen Fällen handelt es sich doch keineswegs bloß um Varianten für Fachleute, sondern um einen Bestandteil der uns versprochenen sämtlichen Werke. v. d. Hellens ganze Anordnung der Gedichte dagegen wäre nur in einer Sonderausgabe für Fachleute zulässig, denen diese neue Reihenfolge auch zweifellos den ersten Band der Säkularausgabe wertvoll macht; in einer Volksausgabe jedoch erscheint sie als eine ganz verkehrte philologische Grille.

Die Einteilung von Schillers Werken und insbesondere der Gedichte in drei Perioden stammt allerdings nicht von dem Dichter selbst, dem nicht gleich Goethe, Klopstock, Wieland zu einer Sammlung seiner Werke Zeit gelassen war, sondern von dem mit Schillers Ideengang so wohl vertrauten Freunde Körner (1812/15). Die in Schillers Lebenslauf sachlich voll begründete Dreiteilung der Gedichte, von welcher zum erstenmal 1868 in der

Hempelschen Ausgabe abgewichen wurde, bietet so viele Vorzüge, daß sie n einer volkstümlichen Sammlung der Werke oder Gedichte unbedingt beibehalten werden muß, wie dies erfreulicherweise unter ausdrücklicher Anerkennung der Berechtigung dieser Periodisierung nun auch in der Pantheon-Ausgabe geschehen ist. In einem Doppelbändchen der reizvoll ausgestatteten und meist mit trefflichen Einleitungen ausgestatteten Sammlung hat Richard Weißenfels*) auf engem Raum sehr praktisch die für den großen Leserkreis notwendigen Erklärungen gegeben, wie er in der Einleitung feinsinnig und gerecht abwägend Schillers Lyrik und Balladendichtung in ihrer Entwicklung und persönlichen Eigenart charakterisiert. Weißenfels betont wohl mit Recht, daß der Dichter der „Jungfrau" und des „Tell" auch der größte Sänger der deutschen Befreiungskriege geworden wäre, wenn er nur neun Jahre länger gelebt hätte.

Im Gegensatze zu der in der Pantheonausgabe festgehaltenen Überlieferung bietet v. d. Hellen in der Säkularausgabe eine völlig neue Einteilung der Gedichte. In Schillers Nachlaß findet sich eine im Juni 1804 niedergeschriebene Zusammenstellung von Gedichttiteln, welche die Grundlage für eine Auswahl seiner Gedichte in einer Prachtausgabe bilden sollte. Diese in vier Büchern gruppierte Auswahl gibt uns nun v. d. Hellen als Schillers Gedichte und verweist alle weiteren von dem kritischen Dichter selbst 1800 und 1803 in seine Gedichtsammlung aufgenommenen Stücke in den „Anhang". Es ist doch als zweifellos sicher anzunehmen, daß Schiller für seine „sämtlichen Werke" nicht dieselbe Auswahl noch Gruppierung wie für eine Prachtausgabe der Gedichte allein getroffen hätte. v. d. Hellens Verfahren erscheint um so verkehrter, je eingehender man diese ganze Frage prüft. Er bietet uns jetzt schon im ersten Gedichtband eine Sonderung von bevorzugten und in den Anhang verstoßenen Gedichten, während der zweite Gedichtband wieder einen Anhang der wirklich von Schiller und Körner selbst ausgemusterten Gedichte bringen soll. Aber auch in v. d. Hellens Anmerkungen (S. 285–360), welche zur Erläuterung der Gedichte bestimmt sind, ist die Auswahl, welche aus der überreichen einschlägigen Literatur getroffen werden mußte, nicht glücklich ausgefallen. Daß Beethoven die Strofen „An die Freude" für seine neunte Symfonie verwendet hat, erscheint mir wichtiger, als alles was sonst über das Gedicht gesagt werden kann; gerade das hat v. d. Hellen nicht erwähnt. Man braucht noch lange keine vergleichenden Studien zu betreiben, um an der Gegenüberstellung von Schillers und Robert Brownings „Handschuh" (übersetzt von Edmund Ruete, Bremen 1897) Interesse zu finden. Der englische Dichter hat für die Dame gegen Ritter Delorges Partei genommen, was man nach dem Briefwechsel zwischen Browning und seiner Braut, dieser Illustration neuzeitlichen Minnedienstes, wohl begreiflich finden kann. Auf ein merkwürdiges stoffliches Zusammentreffen der „Bürgschaft" mit einem Plane Diderots hat erst Ludwig Geiger im Marbacher Schillerbuch aufmerksam gemacht, aber Franz Stadelmanns

*) Schillers Gedichte, herausgegeben von Richard Weißenfels, Berlin, S. Fischer Verlag 1904, XL, 411 S. Pantheon-Ausgabe Bd. 13/14. In Leder geb. Mk. 3.

Monographie über diesen Stoff (Triester Gymnasialprogramm von 1896 und 1897), Georg Knaacks Untersuchung über die Sage und W. Herm. Jellineks Buch über die Dichtungen vom „Hero und Leander“ hätte v. d. Hellen anführen können und sollen. Es war höchst überflüssig, eigens zu vermerken, daß die in der „Kassandra“ vorgestellte Situation jener des „Siegesfest“ vorausgehe; es wäre aber notwendig gewesen zu erklären, daß Schiller in der „Kassandra“ nicht der Homerischen Überlieferung folgte, sondern der späteren, die ihm wohl durch Goethes Studien zu dessen epischer Darstellung vom Tode des Achilleus bekannt wurde.[7]) Daß „Rudolf von Habsburg“ auch in Schillers Verzeichnis dramatischer Stoffe auftaucht, sollte bei der Ballade erwähnt werden.

Von den Dramen liegen bis jetzt vor der den vierten Band füllende Don Karlos, von Weißenfels durchaus lobenswürdig herausgegeben, im sechsten Band Maria Stuart und Jungfrau von Orleans, eingeleitet von Julius Petersen, und im siebenten die etwas seltsame Vereinigung der Braut von Messina, des Wilhelm Tell und die Huldigung der Künste mit den zwischen den beiden letzten Werken eingeschobenen Jugendversuchen Semele und Menschenfeind, besorgt von Oskar Walzel. Weißenfels hat sich zwar begnügen müssen, die endgültige, stark gekürzte Fassung aus „Schillers Theater“ von 1805 wiederzugeben, hat aber doch in den Anmerkungen manche Stelle aus dem Wortlaute von 1787 und die Einleitungsszene aus der „Rheinischen Thalia“ mit aufgenommen. Die Einleitung behandelt den „geschichtlichen Stoff“, die drei Perioden der Entwicklungsgeschichte der Dichtung, die geschichtliche Bedeutung und den Kunstwert des Dramas. Ich würde auf Merciers Porträt Philipps II. mehr Wert legen als Weißenfels tut, auch Otways „Don Karlos“, den Schiller höchst wahrscheinlich gekannt hat, unter den Quellen nennen. Campistrons Bearbeitung des Stoffes unter byzantinischer Maske, den „Andronic“, hat Schiller nach Jakob Löwenbergs Untersuchung nicht gekannt. Das Motiv der Liebe des Königssohnes zu seiner Stiefmutter mit tragischem Ausgang für die Liebenden bildet auch den Inhalt von Racines „Mithridate“ (vgl. S. 183) Für die von Weißenfels klar und treffend geschilderte Entstehungsgeschichte liegt in Elsters Buch (Halle 1889) eine grundlegende vorzügliche Arbeit vor. Schillers Selbstkritik in den „Briefen über Don Karlos“ würde ich mehr als Weißenfels getan hat, für die Würdigung des Dramas heranziehen. Die Gestaltung solcher knappen Einleitungen wird und muß ja stets einen oder den anderen Wunsch unbefriedigt lassen; im ganzen aber sind die Einleitungen zu Karlos, der Jungfrau und Maria Stuart ausgezeichnet. Petersens auf den ersten Anblick sehr ansprechende Vermutung, daß wir in Talbots Sterbeszene Nachklänge von Schillers geplanter Juliandichtung vor uns hätten, ist von Richard Förster bei seiner Besprechung dieser Julianpläne eingehend untersucht und widerlegt worden.[8]) An die Identität Talbots mit dem schwarzen Ritter glaube ich trotz Petersens Bestreitung. Bei der „Jungfrau“ hat Petersen auch andere

[7]) Albert Fries, Goethes Achilleis. Berlin, Verlag von Emil Ebering 1901. 61 u. XVIII, 8°. [8]) Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte V, 42f.

Johannadichtungen vergleichend herangezogen. Noch einige Jahre nach Schillers Drama erschien eine deutsche Übersetzung der Voltaireschen Verhöhnung des Mädchens von Orleans,[9]) gegen die Schiller in einem eigenen Gedichte Stellung genommen hatte. Wie ein Spott auf die beliebte literarische Entlehnungstheorie, aber leider ernst gemeint ist Petersens Aufnahme von Daniel Jacobys lustiger Entdeckung, daß Johannas Verlassen des Doms und Ausruf „Ich kann nicht bleiben" (V. 2855) von Gretchens Ausruf in der Domszene „Wär ich hier weg" (V. 2808) abhängig sein soll. Von Maria Stuart-Dramen hat Petersen nur das Bühnenstück von Spieß erwähnt; in den „Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte"[10]) wird Karl Kipka weit über 100 Maria Stuart-Dramen aus den verschiedenen Literaturen behandeln. Die „Braut von Messina" und „Wilhelm Tell" hat Walzel sehr hübsch gewürdigt, wenn es auch als unlösbarer Widerspruch erscheint, daß er bei seiner gerechten Anerkennung des Tell zugleich Roethes ungerechte, ja gehässige Tellstudie rühmend hervorhebt. „Die Huldigung der Künste" gewinnt größere Bedeutung, als Walzel ihr zugesteht, sobald man darauf achtet, daß hier Schiller einmal „noch am Abend vor den letzten Sonnen" in dichterisch gedrängter Zusammenfassung seine ästhetischen Theorien ausgesprochen hat.

Im 9. und 10. Bande hat Köster, durch sein Buch über „Schiller als Dramaturg" vor andern dazu berufen, Schillers dramatische Übersetzungen, Macbeth, Turandot, Parasit und Neffe als Onkel, Phädra, Iphigenie in Aulis und Szenen aus den Phönizierinnen, mit den beiden in freien Stanzen verdeutschten Vergilschen Gesängen und dem jugendlichen Hexameter-Versuche zusammengestellt. Gerne würde man auch das Bruchstück der Britannikus-Übersetzung (vgl. Bernays Schriften zur neueren Literaturgeschichte I, 354) im Anhang zur Phädra gesehen haben. Jedenfalls ist die Zusammenfassung der Übersetzungen ein Vorzug der Ausgabe und Köster hat in den Anmerkungen im einzelnen dankenswerte Nachweise zur Kennzeichnung der Arbeitsweise und Stilübertragung Schillers beigebracht. Mit Recht verlangt Köster, man möge alle diese Verdeutschungen mehr als Übertragungen fremder Eigenart in Schillers persönlichen Kunststil wie als eigentliche Übersetzungen ansehen und beurteilen.

Den 13. bis 15. Band füllen die historischen Schriften,[11]) als deren sorgfältiger Herausgeber Richard Fester sich bewährt. Seine Einleitung (40 Seiten) zu den drei Bänden erneuert selbständig und vorurteilsfrei den Versuch, ein klares Urteil über diesen Teil von Schillers Tätigkeit zu gegewinnen gegenüber der zwischen der Anerkennung Spittlers und Johannes v. Müllers und der völligen Verurteilung durch Niebuhr schwankenden Stellung der Fachgenossen. Zum Geschichtsstudium hatte die Militärakademie

---

[9]) Einen Neudruck der 1809 erschienenen Übersetzung „Die Jungfrau von Orleans. Ein herorisch-komisches Gedicht in 16 Gesängen nach Voltaire" gab Fedor v. Zobeltitz heraus als Nr. 3 der „Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten", Berlin, Verlag von E. Frensdorff 1905. XVI, 434 S. 8°. Mk. 4. [10]) Leipzig, Max Hesses Verlag 1905. [11]) Eine gehaltvolle Studie „Schiller as an Historian" von Karl Breul im Dezemberheft 1904 der „Modern Language Quarterly" Vol. VII, Nr. 3. „Schiller als Geschichtsschreiber und Politiker" behandelt mit guter Kenntnis in anregender Weise Albert Scheibes Gymnasialprogramm, Tarnowitz 1905. 14 S. 4°.

nicht wie zur Philosophie einen guten Grund gelegt. Aber wenn Schiller auch durch den Zwang zu verdienen zu eiligem Schaffen als Historiker getrieben wurde, so haben nach Fester doch nicht „Zufälligkeiten" ihn zu diesen Arbeiten geführt, sondern brachte er „der historischen Welt eine Neigung entgegen, die schließlich ein dauerndes Verhältnis zu der historischen Wissenschaft begründete". Ihr wollte er sich im Alter, wenn seine Dichterkraft nachgelassen haben würde, wieder zuwenden. Was der Dramatiker dem Historiker verdankt, hebt Scheibe[11]) und besonders im Hinblick auf den „Demetrius", zu dem allein wir die abgeschlossenen Vorarbeiten besitzen, Fester hervor. Sei Schiller in der Kunst des Einzelporträts hinter Müller und Ranke zurückgeblieben, so sei er in der Kunst der Massenschilderung auch von Motley nicht übertroffen worden. „Was man die schriftstellerischen Vorzüge der Geschichtschreibung Schillers genannt hat, ist in Wahrheit der ganze Mann". Den seit einiger Zeit Schillers Lehrer Nast zugesprochenen Aufsatz über Lykurg sucht Fester als Eigentum Schillers festzuhalten, wobei er freilich nicht zu erklären vermag, wie Nast eine Umarbeitung von Schillers Vorlesung als sein Eigentum ansehen konnte. Für die Frage nach Schillers Anteil an der Memoirensammlung – die Frage nach seinem Anteil an der Geschichte der Verschwörungen wurde bereits oben in Sulger-Gebings Studie gestreift – hat Fester in Lückings Programm „Schiller als Herausgeber der Memoirensammlung" (Berlin 1901) eine nützliche Vorarbeit benützen können. Fester hat für den ersten Teil die drei Gruppen gebildet: Aus den Jenenser Vorlesungen, aus der Sammlung historischer Memoires, Vereinzeltes, worunter auch die zwei Rezensionen über Schriften aus der Literatur über Friedrich den Großen eingereiht sind. Den zweiten Teil füllt die „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande" mit den beiden Geschichtsbildern aus den „Horen" und der durch Schiller nachgebesserten Huberschen Übersetzung von Merciers „Précis historique", den dritten Teil die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges". Zu beiden Teilen hat Fester in dankenswerter Weise eine Zusammenstellung der von Schiller benützten Literatur gegeben. Abgesehen von den spanischen Quellen für die Rebellion, den französischen für den großen Krieg hat Schiller nach dem Urteil seines neuesten Herausgebers „den damaligen Bestand der Quellen" gründlich ausgenutzt, ja er hat sogar als Quellenkritiker bereits trotz seiner „historiographischen Unerfahrenheit" seine Einsicht bewiesen. Den Nachweis zu erbringen, was Schiller an Einzelheiten „mit den ihm zu Gebote stehenden Quellen und Hilfsmitteln in historiographischer Beziehung leisten konnte und geleistet hat," war Festers Absicht bei den sehr reichhaltigen Anmerkungen. Schillers erstes Geschichtswerk[12]) deckt sich nach Fester inhaltlich mit Felix Rachfahls Monographie (1898) „Margareta von Parma, Statthalterin

[12]) Sprachliche und sachliche „Erläuterungen zu Schillers Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung" hat nebst einer Einleitung: „Die Entstehung des Werkes" und „Schiller als Historiker", in dankenswerter Weise Direktor Georg Funk neuerdings zusammengestellt als 101./2. Bändchen von W. Königs „Erläuterungen zu den Klassikern". Leipzig, Verlag von Herm. Beyer 1905. 124 S. 8°. Mk. 0,80.

derlande 1559—67; Schillers „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" m Herausgeber mit Gardiners „The thirty years war" (30. Auflage 1903) ¡nengestellt. Schillers Zitate wurden von Fester nachgeprüft und die amen nach der heute gebräuchlichsten Schreibung wiedergegeben. chiller durch die Dichtung des „Don Karlos" auf die Geschichte der ändischen Freiheitsbestrebungen hingelenkt wurde, so ist anderseits inen Geschichtsstudien eine energische Förderung seiner philosophischen ausgegangen. Dieser Anstoß erfolgte, wie Oskar Walzel in seiner vorzüglichen Einleitung zu den beiden Teilen der „philosophischen ten" (Bd. 11/12) ausführt, „in dem Augenblick, da Schiller dem frisch rten Gebiet der Historik spekulativ gefundene Gesetze zu geben sich hloß. Philosophie der Geschichte eröffnete in Schillers Entwicklung neue Fase ethischer und ästhetischer Gedanken". Walzel durfte von r Einleitung und seinen Anmerkungen (84 u. 89 Seiten) wohl sagen, er unter selbstverständlicher Benutzung seiner Vorgänger doch auf enem Wege" die Mittellinie zwischen philosophischer und philologischer Erungsart getroffen. Die stark auseinander gehenden Meinungen über Schillers osophische Stellung, seine völlige Abhängigkeit von Kant (Kühnemanns verrte Ansicht) oder größere Selbständigkeit, wird so leicht niemand vereinigen nen. Aber auch die Vertreter abweichender Ansichten werden die Klarheit geistvolle Einheitlichkeit von Walzels Darstellung zu rühmen haben, die den zwei Reden des Eleven bis zu den Jenenser Vorlesungen (1792/93) d den philosophischen Aufzeichnungen des Nachlasses leiten. Von der dizinischen Dissertation geht auch H. Draheim aus,[13]) um zu beweisen, ß die Frage nach dem Verhältnis des Menschen zur sinnlichen Welt einerits, zu den sittlichen Gesetzen anderseits Schillers Nachdenken von jeher eschäftigt habe. Für seine Wiedergabe von Schillers philosophischer Lehre, eren Kern er als „Seelenlehre" bezeichnet und die er bloß mit Schillers igenen Worten darstellen will, zieht er allerdings nur elf Schriften aus den ahren 1792 bis 1802 heran, von der Abhandlung „über den Grund des Vermügens an tragischen Gegenständen" bis zu den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst". Walzel hat in seiner Ausgabe auch die Erörterungen „über epische und dramatische Dichtung" und das „Schema über den Dilettantismus" aus dem Goethe-Schillerbriefwechsel aufgenommen. Viel wichtiger, ja geradezu unerläßlich wäre es jedoch, in jede Sammlung von Schillers philosophischen Schriften die an Körner gerichteten Briefe aufzunehmen, die uns den geplanten Dialog „Kallias" ersetzen müssen. Auch Walzel hat in seiner Einleitung, wie es ja gar nicht anders möglich ist, wiederholt auf diese „Kalliasbriefe, die Grundlage der Abhandlung ‚Über Anmut und Würde'" eingehen müssen. Es ist schwer begreiflich, daß sie unter der so leichten Ausscheidung des Persönlichen nicht schon längst in jeder Ausgabe der philosophischen Schriften den gebührenden Platz eingenommen haben. In der Säkularausgabe hätte im Anhang auch die ur-

[13]) Schillers Seelenlehre. Aus seinen philosophischen Schriften zusammengestellt. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1904. 34 S. 8°. Mk. 0,60.

sprüngliche Fassung der „Briefe über ästhetische Erziehung“ vollständig Aufnahme finden sollen. Ebenso vermisse ich in der Schillerliteratur, die so vieles Entbehrliche mit sich schleppt, ein Buch, das eine wirklich erwünschte und bedeutende Festgabe gebildet hätte, einen Neudruck des Wirtembergischen Repertoriums und des Jahrgangs 1781 der Mäntlerschen Nachrichten.

Der leitende und ich glaube höchst glückliche Gedanke von Walzels Einleitung ist, Schiller als den erfolgreichsten Vermittler zwischen Kant und Shaftesbury, zwischen dem selbst wieder von dem Engländer beeinflußten Humanitätsideale Herders[14]) und Wielands einerseits, dem kategorischen Imperativ anderseits aufzufassen. Wenn Schillers Vorstellung vom Griechentum doch wieder stark abwich von jener des Verfassers des Aristipp-Romans, so spielt außer den individuellen Einflüssen hier auch der Einfluß Wilhelm von Humboldts mit hinein. Walzel meint, das von Schiller im sechsten der ästhetischen Briefe entworfene Bild des Griechentums habe sich in Gesprächen Humboldts entwickelt, wenn Schiller auch geneigt war, in Humboldts Aufsatz „Über das Studium des Altertums und des griechischen insbesondere“, auf dessen Handschrift uns ja Schillers kritische Randbemerkungen noch erhalten sind, des Freundes Anpreisung der hellenischen Kultur etwas einzuschränken. Schon 1896 hat Leitzmann in der erstmaligen Veröffentlichung der „sechs ungedruckten Aufsätze“ Humboldts über das klassische Altertum (Deutsche Lit.-Denkmale Nr. 58/62) diese kritischen Noten Schillers bekannt gemacht. Es würde indessen nicht erst dieses besonderen Belegstückes für das Zusammenwirken von Schiller und Humboldt bedürfen zum Beweise der Wichtigkeit der endlich begonnenen kritischen Ausgabe von „Wilhelm von Humboldts gesammelten Schriften“ [15]) für die tiefere Erkenntnis Schillers, seines Ideenkreises, der auf ihn einwirkenden und noch ungleich mächtiger von ihm ausgehenden Anregungen. Über die zwischen 1841 und 52 erfolgte siebenbändige Sammlung von Humboldts Werken ist ja seit langer Zeit geklagt worden. Wie unvollständig sie das Bild von Humboldts Schaffen wiederspiegelt, zeigen in vollster Schärfe gerade die ersten Bände der monumentalen neuen Ausgabe. Von den 27 Abhandlungen der beiden vorliegenden Abhandlungen der Werke fehlten bis jetzt 13 in der Sammlung, sieben sind hier überhaupt zum erstenmale aus den Handschriften mitgeteilt, die, soweit sie noch im Tegeler Archive oder sonst vorhanden sind, überall der neuen Ausgabe zugrunde gelegt werden. Von den durch Bruno Gebhardt herausgegebenen 60 politischen Denkschriften sind 46 zum erstenmal aus den Akten der Ministerien und aus dem geheimen Staatsarchive hervorgezogen, ebenso wie die zehn Bruchstücke „aus den römischen Berichten“ der Jahre 1802 bis 1808. Was diese Vorschläge für die Organisation der Berliner Universität und die Berufung einzelner Professoren

---

[14]) Irwin Clifton Hatch, Der Einfluß Shaftesburys auf Herder: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte I, 68—119. [15]) Herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin, B. Behrs Verlag 1903f. Bis jetzt liegen vor: von der ersten Abteilung, den „Werken“ I. Bd. 1785—95, 438 S. III. Bd. 1799—1818, 378 S.; von der zweiten Abteilung „Politische Denkschriften“ 1802—10, 302 S. gr. 8°.

Becker, Gauß, Oltmann, Reil, Savigny), die auf die Akademie, Bibliothek, den Zeichen- und Musikunterricht, Kadettenhäuser und Ritterakademien, städtische Schuldeputation und Oberexaminationskommission bezüglichen Gutachten für die Geschichte des preußischen Unterrichtswesens bedeuten, kann hier ebensowenig behandelt werden, wie die Wichtigkeit von Humboldts Entlassungsgesuch, die Gutachten über Zensurwesen und Patronatsrechte für die politische Geschichte. Für die anziehende Frage, inwieweit die Ideen aus Humboldts Burgörner und Jenaer Zeiten auf seine staatsmännische und Verwaltungstätigkeit Einfluß übten, ist hier neues reiches Material geliefert. Wie sehr Humboldt auch in den Jahren, in denen er ganz seinen philosophischen Studien hingegeben lebte, doch schon instinktiv von politischen Fragen angezogen wurde, zeigen neben dem bekannten „Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen", und den durch die neue französische Konstitution 1791 angeregten Ideen das bisher nicht gedruckte Bruchstück „Über die Gesetze der Entwicklung der menschlichen Kräfte" und die „Betrachtungen über die bewegenden Ursachen der Weltgeschichte". In Schillers „Neuer Thalia" und in den „Horen" sind Abhandlungen Humboldts erschienen, für den „Versuch" sah sich Schiller wiederholt nach einem Verleger um; „unter Schillers Mahnung und Anregung" wurden nach Leitzmann die Studien über Pindar niedergeschrieben. Im Briefwechsel mit Humboldt selbst wie mit Goethe und Körner verfolgt Schiller teilnahmsvoll alle Arbeiten des Freundes, und wie anderseits die Erinnerung an Schillers und Goethes Dichtungen das Ehepaar Humboldt auf seinen Reisen begleitete, hat Artur Farinelli in seinem schönen, gehaltvollen Buche „Guillaume de Humboldt et l'Espagne" [16]) erzählt. Mit welcher Teilnahme würde Schiller den bereits 1801 niedergeschriebenen Brief Humboldts „Über das antike Theater in Sagunt" mit den Bemerkungen über die Aufgabe des Chors in der antiken Tragödie gelesen haben, wenn er ihn noch erhalten hätte"! In Humboldts Schilderung des „Montserrat", der Goethe Anregungen für den Kommentar zu seinen „Geheimnissen" und für den Abschluß des „Faust" entnahm, fühlte sich Schiller durch die psychologisch vorteilhafte Landschaftsschilderung angezogen. Auf die Zusendung der französischen Selbstanzeige seines Buches über „Hermann und Dorothea" ließen Schiller und Goethe einen gemeinschaftlichen Dankbrief an Humboldt nach Paris abgehen, der uns leider verloren gegangen ist. Humboldts erstmalig veröffentlichte Gedanken „über die Religion" werden vom Herausgeber in Beziehung gesetzt zu den Angriffen, die Schillers Gedicht „Die Götter Griechenlands" erfahren hatten. Wenn der bisher ebenfalls unbekannte „Plan einer vergleichenden Anthropologie" an Herders „Ideen" erinnert, so stehen alle das Griechentum behandelnden Aufsätze Humboldts in enger Beziehung zu dem Thema, das neben der Kantschen Philosophie am meisten in den Gesprächen zwischen Humboldt und Schiller behandelt wurde (vgl. oben S. 40f).

---

16) Avec un Appendice sur Goethe et l'Espagne. Extrait de la Revue Hispanique, Tome V. Paris 1898. 253, S. 8°; dazu Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte VIII, 319 und 321.

Einen Eckermann, der uns Schillers Gespräche aufgezeichnet hätte, haben wir ja leider nicht. Aber wenigstens einige Äußerungen Schillers hat eine junge Verwandte seiner Frau, Christiane von Wurmb, im Jahre 1801 als Hausgenossin der Familie aufgezeichnet. Diese Aufzeichnungen bildeten den Inhalt der „merkwürdigen Sendung", die im September 1828 (Gespräche VI, 326 f.) Goethe so viele Freude bereiteten und ihn wieder einmal zum Lobredner des verstorbenen Freundes machten. Er rühmte von den Aufzeichnungen: „Schiller erzählt hier, wie immer, im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur; er ist so groß am Teetisch, wie er es im Staatsrat gewesen sein würde. Nichts geniert ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebt, geht immer frei heraus ohne Rücksicht und ohne Bedenken." Zwar fanden diese Gespräche bereits in Karoline von Wolzogens Lebensbeschreibung ihres Schwagers Aufnahme, doch in ungenauer Wiedergabe. Jetzt erst sind sie aus dem Nachlasse des Osnabrücker Schulmanns Abeken, des späteren Gatten jenes „liebenswürdigen Frauenzimmers" wortgetreu abgedruckt worden. Da Abeken vom Herbste 1799 an in Jena studierte, später Hauslehrer von Schillers hinterlassenen Kindern und ein Freund der Familie wurde, so enthalten seine Aufzeichnungen, wenn sie auch vor allem Goethe hervortreten lassen, doch auch gar manche beachtenswerte Erinnerungen und Äußerungen an und über Schiller, seine Werke und seine Familie.[17]) Gerade bei der hundertjährigen Wiederkehr von Schillers Todestag erscheint besonders anziehend der Brief (S. 210), in dem Frau Professor Griesbach am 15. Mai 1805 Abeken erzählt, wie sie sofort nach Eintreffen der Trauerkunde mit ihrem Manne gleich nach Weimar „nieber fuhr, um die arme Schillern zu sehen und auch die Hülle des Edelsten Geistes noch ein mahl an zu rühren . . . Wir gehören mit zu den eigentlich Leittragenden, denn ausser seinen Verwanden kanden ihn nur wenige so wie wir, freylich sind Dausente die ihn Bedauren und Beweinen werden, aber die meisten denken sich den Grosen Mann wir aber Beweinen den Guthen". Aus Abekens Nachlaß stammt auch das Quartblatt, auf dem Karoline von Wolzogen Fieberfantasien ihres sterbenden Schwagers aufgezeichnet hat, und das jetzt in einem Privatdrucke, den ich der Liebenswürdigkeit des Herausgebers[18]) verdanke, von H. Gerhard Gräf wortgetreu mitgeteilt wurde, nachdem Karoline in ihrer Schillerbiographie etwas freie Benutzung von ihrer Niederschrift gemacht hatte.

Zu den „eigentlich Leidtragenden" gehörte auch Wilhelm von Humboldt. Das Marbacher Schillerbuch[19]) wird aufs würdigste

[17]) Goethe in meinem Leben. Erinnerungen und Betrachtungen von Bernhard Rudolf Abeken. Nebst weiteren Mitteilungen über Goethe, Schiller, Wieland und ihre Zeit aus Abekens Nachlaß herausgegeben von Adolf Heuermann. Weimar, Herm. Böhlau Nachfolger 1904. VIII, 278 S. 8°. Mk. 4. [18]) Aus Schillers letzten Tagen. Eine ungedruckte Aufzeichnung von Karoline v. Wolzogen. Zur Erinnerung an Schillers hundertsten Todestag veröffentlicht von H. G. Gräf. Mit einem Faksimile. Weimar 1905. 7 S. gr. 8°. [19]) Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins. Im Auftrage des Vorstandes herausgegeben. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger 1905. X, 380 S. Lex. 8°. Geb. Mk. 7,50.

und stimmungsvoll eingeleitet durch Wilhelm von Humboldts Brief, in dem er von Rom aus unter dem ersten Eindrucke der Trauernachricht Frau von Staël seinen Schmerz klagt. „Il n'y a jamais eu un homme qui comme lui ne se nourrissait jamais que de ce qu'il y avait de plus noble et de plus élevé, qui vivait uniquement dans la sphère des idées, dont rien qui eut été ou commun ou vulgaire n'approchait jamais". Der Schwäbische Schillerverein, der eben vor einem Jahrzehnt aus dem schon 1835 gegründeten, aber still bescheiden dahinlebenden Marbacher Schillerverein hervorgegangen ist, hat schon in seinen acht Rechenschaftsberichten das Bestreben gezeigt, diese geschäftlichen Übersichten zu einem Jahrbuch für die schwäbische Literatur zu erweitern, deren Fortdauer, auch nachdem in Johann Georg Fischer das letzte Mitglied der älteren schwäbischen Dichterschule geschieden ist, von Theodor Klaiber soeben für die Gegenwart unter wiederholten Hinweisungen auf Schiller verkündigt wurde.[20]) Das Bild des im Vorjahr vollendeten Marbacher Schillermuseums steht am Schlusse des durch seine äußere Ausstattung und durch den Inhalt der 32 Beiträge ausgezeichneten Bandes, wie die Schilderung des Schillermuseums auf dem fränkischen Schlosse Greifenstein durch des Dichters Urenkel, den Freiherrn Alexander von Gleichen-Rußwurm die Abhandlungen einleitet. Von Briefen Schillers selbst enthält die Festschrift nur je einen an Huber, Rochlitz und an Lotte, deren späterer Briefwechsel mit Cotta von Petersen zur Charakterisierung von Schillers Witwe verwendet wird, wie Jonas das Bild der bisher vernachlässigten chère mère, der würdigen Frau Luise von Lengefeld zeichnet. Neben der Mutter und jüngeren Tochter erscheint auch die ältere, Karoline, durch Aphorismen aus ihrem Nachlaß charakterisiert. Von anderen schwäbischen Dichtern ist Wieland mit einer Anzahl von Briefen vertreten; Hölderlin wird durch einen Vortrag Fr. Th. Vischers geschildert, Schiller und Schubart werden von Adolf Wohlwill einander gegenübergestellt. Briefe an Schiller erhalten wir von Wieland, Voß, Schröder und Iffland, auch von Herder, dessen zuletzt so unerfreuliches Verhältnis zu Schiller von Otto Harnack behandelt wird. Dem reichen Bildschmuck des Bandes entspricht es, in ihm auch eine Vorprobe von Paul Weizsäckers in Aussicht gestellter Schillerikonographie zu finden, welche die von Christofine Reinwald stammenden Bilder ihres Bruders untersucht. Eine die weiteste Verbreitung verdienende Schillerbiographie in Bildern nach dem Muster des 1899 zu Goethes 150. Geburtstag erschienenen „Goethe in Bildnissen" hat inzwischen Gustav Könnecke herausgegeben. Seine schöne, würdige Festgabe zur Erinnerung an die hundertste Wiederkehr von Schillers Todestag[21]) enthält unter den 180 Abbildungen von Schillerstätten, Büchertiteln, befreundeten Personen, Faksimiles von Handschriften, auch eine bisher unbekannte Schillersilhouette aus der Zeit seines Aufenthalts in Mannheim.

---

[20]) Die Schwaben in der Literatur der Gegenwart. Stuttgart, Verlag von Strecker und Schröder 1905. 142 S. 8°. Mk. 1,50. [21]) Vermehrter Sonderabdruck aus Könneckes Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Marburg i. H., N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung 1905. Mk. 2,50.

Hermann Fischer, der im vorigen Jahre in seiner reich vermehrten Ausgabe von Hermann Kurz' „Sämtlichen Werken"[22]) dessen beide mit Schiller eng verbundenen Romane „Schillers Heimatjahre" und den „Sonnenwirt" – die Geschichte von Schillers „Verbrecher aus verlorner Ehre" – neu herausgab, hat im Marbacher Schillerbuch nun untersucht, inwieweit Kurz für seine Schilderung Schillers und der Seinigen im ersteren Romane Überlieferungen benutzen konnte. Darnach erweist sich Kurz' Darstellung wohl begründet. Die bereits von Weltrich angestellten Forschungen über Schillers Ludwigsburger Schulzeit hat Rud. Krauß weitergeführt, während es Berthold Pfeiffer gelang, dem oft behandelten Thema „Schiller in der Karlsschule" noch Ergänzungen vor allem durch Beschreibung der Räume der Schule auf der Solitude und in Stuttgart beizufügen. Auf ein vom Vater überkommenes Erbteil verweist Generalmajor von Pfister, wenn er uns Schiller als Kriegsmann vorführt. Wenig ersprießlich will mir Adolf Bauermeisters Aufsatz über „Schillers Idee von seinem Dichterberuf", recht überflüssig die Mitteilung von Berthold Auerbachs wortreichen und inhaltarmen Aufzeichnungen über Schillers Tell erscheinen, während Adolf Freys Nachweis über die Beeinflussung einiger Stellen im „Wilhelm Tell" und einiger Gedichte durch Matthisons Lyrik und Reisebeschreibungen wohl Zustimmung verdient. Außer dem Tell sind von Schillers Dramen noch dem Don Karlos, Wallenstein und der Braut von Messina, dem Schiff-Bruchstück eigene Untersuchungen gewidmet. Weit ergebnisreicher als der von Fr. von Westenholz angestellte, von Schiller selbst bereits (28. November 1796 an Goethe) eingeleitete Vergleich zwischen Wallenstein und Macbeth, ist die für die „Braut", vor allem aber für die ganze Wallensteindichtung wichtige Betrachtung Theobald Zieglers „Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Drama". Die so lang und heftig umstrittene, auch in diesem Hefte (S. 246f.) von Cassel erörterte Frage, inwieweit Wallenstein und Braut von Messina Schicksalstragödien seien, ist von Ziegler mit vorurteilsfreier Klarheit und tiefeindringendem Verständnis in das Wesen von Schillers Drama und Lebensauffassung behandelt, ja ich möchte sagen in diesem wichtigsten und besten Beitrag der ganzen Festschrift gelöst worden. Gustav Kettner, der als Herausgeber (Schillers dramatischer Nachlaß, 2 Bde. Weimar 1895; Schillers dramatische Entwürfe und Fragmente, Stuttgart, Cotta 1899 und neuerdings wieder in der Säkularausgabe) wie in Sonderuntersuchungen sich bereits um den dramatischen Nachlaß verdient gemacht hat, knüpft an den zum erstenmal genau nach Schillers Niederschrift als Faksimile mitgeteilten Entwurf „Das Schiff" eine Untersuchung dieses Bruchstücks.

---

[22]) In 12 Bänden herausgegeben und mit Einleitungen versehen. Leipzig, Max Hesses Verlag o. J. (1904.) Beide Romane sind mit Fischers Einleitungen auch in Max Hesses Volksbücherei Nr. 115–126 erschienen. Im Anschluß an Fischers Ausgabe schrieb Emil Sulger-Gebing seine frische Charakteristik „Hermann Kurz, ein deutscher Volksdichter. Nebst einer Bibliographie seiner Schriften." Berlin, Verlag von Gg. Reimer 1904. 83 S. 8°. Von „Schillers Heimatjahren" kommt zur Säkularfeier Schillers auch eine von A. Cloß illustrierte Lieferungsausgabe heraus. Stuttgart, Union 1905.

Bewegen sich diese Dramenstudien auf rein literarischem Gebiete, so gibt uns Eugen Kilian, der bereits früher die Reihe der verunglückten Versuche, den Wallenstein für einen einzigen Theaterabend zusammenzustutzen, gemustert hat,[23]) nun eine Rechtfertigung seiner in Karlsruhe bereits erfolgreich erprobten Don Karlosbearbeitung. Da diese Bearbeitung im Drucke vorliegt,[24]) so ist die Nachprüfung seiner Ausführungen ermöglicht. Von vornherein könnte man ja die Frage aufwerfen, ob denn eine neue Theaterbearbeitung des „Don Karlos" überhaupt statthaft sei, da doch Schiller selbst sein zu lang geratenes Drama für die Bühne einrichtete. Durch Marx Möllers Fund haben wir zu den bereits früher bekannten nun auch die lange für verloren geltende Bearbeitung Schillers in Versen für das Hamburger Theater erhalten.[25]) Aber gerade die Tatsache, daß mehrfache Bearbeitungen Schillers vorliegen, beweist die durch jeden Vergleich dieser Fassungen bestätigte Annahme, daß der Dichter hier Zugeständnisse an die damaligen Bühnenverhältnisse gemacht, nicht eine endgültige, ihn selbst befriedigende Einrichtung getroffen hat. Im Laufe der Zeit hat aber ein „Don Karlos" auf den deutschen Bühnen Bürgerrecht erlangt, der jedem unlösbare Rätsel aufgibt, der nicht von der Lesung her mit dem Stücke vertraut ist. Das zuerst auf Befehl König Ludwigs II. ausgeführte, zur Säkularfeier dieses Jahres von Ernst von Possart, dem klassischen Darsteller König Philipps und Oktavio Piccolominis, wiederholte Wagnis, den ganzen Don Karlos an einem Abend zu geben, kann nur bei besonders festlichem Anlasse glücken. Das im Wiener Burgtheater verbrochene Experiment, das Stück auf zwei Abende zu verteilen, ist eine grobe Geschmacklosigkeit. Im Gegensatze dazu ließ sich Kilian von der richtigen Erkenntnis leiten, daß sehr wohl ein Teil des rhetorischen Prunkwerks, zu dem z. B. die Erzählung „Zwei edle Häuser in Mirandola" gehört, fallen darf, alle für den Gang des Dramas belangreichen Szenen aber wieder eingefügt werden müßten. Um dies Ziel theatralischer Deutlichkeit des Dramas zu erreichen, hat Kilian einzelnes aus der längeren Fassung von 1787 die 6282 Verse zählt, während 1805 der Druck in „Schillers Theater" auf 5730 eingeschränkt ist, ja sogar aus den Bruchstücken der „Thalia", die ursprünglich allein schon 4140 Verse enthielten, in sein Bühnenstück herübergenommen. Dieses erfordert nun zwar 18 Verwandlungen, die in Karlsruhe ohne Zwischenvorhang ausgeführt wurden, überschreitet aber trotzdem nicht die Grenzen eines normalen Theaterabends. Statt des traditionellen Theaterschlendrians ist hier die Aufgabe gelöst, „die Dichtung in ihrem Gesamtbild in ihre

---

[23]) Der einteilige Theater-Wallenstein. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein. Berlin, Verlag von Alexander Duncker 1901. 100 S. 8°. Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 18. Band. [24]) Don Karlos. Mit Benutzung der älteren Ausgaben für die Aufführung eingerichtet. Leipzig 1904 (Reclams Universalbibliothek Nr. 4569). 143 S. 12°. [25]) Studien zum Don Karlos. Nebst einem Anhang: Das Hamburger Theatermanuskript. Erster Druck. Greifswald, Verlag von Julius Abel 1896. 137 S. 8°. Mk. 2,70, - Nicht von Schiller dagegen stammt die Bühnenbearbeitung in Prosa im 18. Bande der „deutschen Schaubühne" (Augsburg 1790), die Petersen in seinem Buche „Schiller und die Bühne" (s. unten Nr. 87) S. 477f. wieder hervorgezogen hat.

Rechte zu setzen, eine klare und lückenlose Entwicklung der Handlung zu geben und vor allem diejenigen Teile des Gedichtes, in denen der politische und kirchliche Zeithintergrund in charakteristischer Weise zur Anschauung kommt, möglichst unverkürzt für die Bühne zu erhalten".

Wer den trostlosen Einblick gewonnen hat, bis zu welch unglaublichem Grade die gewöhnlichen deutschen Theater von gedankenloser Trägheit und versteckter Abneigung gegen alles Bessere beherrscht sind, wird freilich nicht hoffen, daß der Karlsruher Bühnenerfolg und Kilians unwiderlegbare Beweisführung den mit dem „Don Karlos" so lange getriebenen groben Unfug abändern werden. „Ich habe mich", schrieb Richard Wagner 1862, „einige Mühe kosten lassen, immer wieder auf das Verderbliche in der Organisation unserer Theater hinzuweisen, die Gründe davon aufzudecken und die demoralisierenden Folgen hieraus nach jeder Seite hin nachzuweisen. Das bleibt sich aber alles gleich. Denn so ist der Deutsche, sobald von Kunst, und gar vom Theater die Rede ist, auf welchen Fällen er seinen so berühmt gewordenen gediegenen Ernst gerade nicht bewährt. Ruft sein Ehrgefühl an, so lächelt er verlegen: denn hier käme es doch am Ende wohl nicht auf Ehre an; appelliert an seinen richtigen Verstand, weiset ihm am Einmaleins nach, daß in unserem Theater es sich um die schändlichste Vergeudung, nicht etwa nur der künstlerischen, sondern der in das Spiel gesetzten finanziellen Kräfte handle, so lächelt er gar tückisch und meint, das gehe ja Niemand etwas an." Besser ist es seitdem nicht im mindesten geworden und über allen Festreden und Festfeiern wird man auch beim Schillerjubiläum die unbequeme Frage hübsch umgehen, wie sich denn unsere lieben deutschen Theater zu Schillers Forderungen an Kunst und Künstler verhalten.

Aber ein unmittelbar Gutes hat Kilians Studie im Marbacher Schillerbuche doch. Sie steht da vor Adolf Bartels, Aufsatz „Schillers Theatralismus". Wer den ersten Band von Bartels, „Geschichte der deutschen Literatur" (Leipzig 1901) gelesen hat, wird erstaunt sein, diesen grimmigsten Schillerhasser an einer Ehrung Schillers beteiligt zu finden. Allerdings hat er sich in seinem Aufsatz gedreht und gewunden, um ein günstigeres Urteil über den „Dichterpolitiker" Schiller zu gewinnen; aber wie schief und ungerecht, wie verständnislos bleibt auch jetzt, gerade wenn man Kilians praktisch-dramaturgische Studie als Prüfstein heranzieht, diese Konstruktion von Schillers Theatralismus! In der Literaturgeschichte läßt Bartels vollends den Tell nicht als eigentliches Drama, sondern nur als kräftiges Volksstück gelten, er findet in Schillers Werken nicht deutsche, sondern keltische Eigenart und bekämpft das Vorurteil, in Schiller den edelsten Typus des deutschen Dichters sehen zu wollen. Ästhetisch Gebildete können nach Bartels (I, 479) nicht mehr volles Behagen an Schiller empfinden, der seinen Rang als Nationaldichter an Goethe abgeben mußte, über den die Entwicklung der Literatur, auf die er schwerlich je wieder Einfluß gewinnen werde, hinaus gelangt sei. Da hegte Friedrich Hebbel, auf dessen Worte Bartels sonst zu schwören liebt, über Schiller und das Fortleben seiner Werke denn doch eine günstigere Meinung. Und daß gerade Schiller nach wie vor vor allen anderen als der deutsche Nationaldichter wirkt, dafür mögen auch die drei

amerikanischen Beiträge des „Marbacher Schillerbuches“ Zeugnis ablegen: Schillers literarische Stellung in Amerika — Schiller als Bannerträger des deutschen Gedankens in Amerika – der Schillerverein in Amerika. Wenn dagegen Walzel aus Schillers Erwähnung des amerikanischen Krieges in der „Philosophie der Physiologie“ folgert, daß der amerikanische Unabhängigkeits-Kampf Schillers ganzes Interesse gefangen genommen habe, so entspricht das nicht den Tatsachen. In der deutschen Literatur regte sich wenig Teilnahme für diesen Krieg und war noch weniger Verständnis für seine Bedeutung vorhanden; im Göttinger Kreise überwogen die Sympatien für England.[26]) – Zum „Marbacher Schillerbuch“ hat Walzel eine Untersuchung über „Schiller und die bildende Kunst“ beigesteuert, also dasselbe Thema, das 1859 Ernst Guhl in seiner Festrede als Sekretär der Königl. Kunstakademie zu Berlin behandelt hat. Schon Humboldt wies in seinem Briefe an Frau von Staël darauf hin, daß Schiller für die bildende Kunst nicht wie Goethe begabt gewesen sei: „Il n'avait point, comme Goethe, cette imagination vaste qui embrasse tous les arts à la fois, qui se répresente l'univers sous toutes les formes varieés de la peinture, de la musique et de la poésie; la sienne était toute entière dans les idées et dans l'éloquence.“ Trotzdem verdienen bei Schillers weitausgreifenden ästhetischen Theorien und im Hinblick auf seine zwei Aufsätze über bildende Kunst auch diese schwächeren Beziehungen Schillers die ihnen von Walzel gewidmete Berücksichtigung. Neben den weiten noch neu zu durchforschenden Gebieten, die Elster (s. unten Nr. 28) für die Schillerfreunde vorhanden sieht, ist manche philologische Kleinarbeit, die der Mühe lohnt, für Schiller noch unerledigt. Ein Beispiel dafür bietet Ludwig Geigers Untersuchung „Schiller und Diderot“. Die großen Kunstfragen und weiten Ausblicke auf französische Literatur- und Kulturgeschichte, die Rudolf Schlösser in seinem Buche über Goethes Beziehungen zu Diderot[27]) sich ergaben, sind bei Schiller allerdings nicht zu erwarten. Aber für die Einsicht in Schillers Verfahren als Übersetzer bildet Geigers Studie über die für die „Rheinische Thalia“ ausgeführte Verdeutschung eines Abschnitts aus Diderots „Jacques le Fataliste“ einen wertvollen Beitrag. Außer dieser Vergleichung des „Merkwürdigen Beispiels einer weiblichen Rache“, derselben Erzählung die Sardou die Vorlage für sein Schauspiel „Fernande„ lieferte, gibt Geiger noch Kunde über einen – Schiller unbekannt gebliebenen – Entwurf Diderots, der sich stofflich mit der „Bürgschaft“ deckt.

Mit Schillers „Balladentechnik“ und „Balladendichtung“ befassen sich im „Marbacher Schillerbuch“ Heinrich Bulthaupt und Berthold Litzmann. Beide Aufsätze verdienen es, daß sich besonders die Vertreter des

[26]) Schillers Stellung zu dem großen, in seiner Jugend sich vollziehenden historischen Vorgange behandeln Julius Göbel „Amerika in der deutschen Dichtung“ Festgabe für Rud. Hildebrand, Leipzig 1894, wie J. Taft Hatfield und Elfrieda Hochbaum „The Influence of the American Revolution upon German Literature“ (Americana Germanica Bd. 3, No. 3/4, Reprint No. 7) Newyork 1901. [27]) Rameaus Neffe. Studien und Untersuchungen zur Einführung in Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs. Berlin, Verlag von Alexander Duncker 1900 = Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 15. Band. Über Schillers Beziehungen zu Diderot berichtet Schlösser S. 96f. und 109f.

deutschen Unterrichts in der Schule mit ihrem anregenden Inhalte befreundeten. Bulthaupt sucht nachzuweisen, daß Schiller in der Disposition des Stoffes, der Struktur seiner Balladen über ihm ganz allein eigentümliche Kunstmittel verfüge, aus denen sich die unvergleichliche Wirkung erkläre. Auch im Balladendichter wirke der große Dramatiker, der vielleicht der größte Architekt unter Deutschlands Poeten sei. Den Wert der „Schillerschen Balladen als „Kunstwerke allerersten Ranges" betont auch Litzmann, der mit Recht fordert, daß überall, besonders aber in der Schule dieser Vorzug mehr hervorgehoben werden solle, so sehr er anderseits selbstverständlich die Bedeutung „der im edelsten Sinn des Wortes didaktischen Ader Schillers" gerade für die Schule anerkennt. Die Illustrierung eines sittlichen Gedankens sei „zugleich Ursache und Endzweck der bedeutendsten Schillerschen Dichtungen, und diese zur Gestaltung drängende sittliche Idee ist auch das fruchtbare Samenkorn, aus dem die Schillersche Ballade hervorgewachsen ist". Die Ersetzung der volkstümlichen Auffassungsweise, die außerhalb seiner Begabung liegt und ihn, wenn er sie „im Gegensatz zu seinem sonstigen Verfahren" im „Gang zum Eisenhammer" zur Anwendung bringt, zu unerfreulich grober Holzschnittmanier verführe, durch eine Idee bezeichnet auch Ernst Elster in seinem anziehenden Vortrage „Schillers Balladen" [28]) als ihren typischen Zug. Bei dem Vergleiche mit den Balladen von Bürger, Goethe, Uhland hebt Elster das Vorwalten des reflektierenden und dramatischen Elementes in Schillers Balladen hervor. Aus der Kulturschicht primitiv volkstümlichen Denkens entführe uns Schiller in die sittliche Sfäre bewußter Willenszucht. Das unberechenbare Schicksal, dessen etwas schwankenden Vorstellungen in Schillers Gedankengang Elster besondere Aufmerksamkeit zuwendet, walte in den meisten Balladen. Elster geht dann die einzelnen auf ihre Stoffe, Quellen und Behandlung hin durch. Gerade die Heranziehung der Quelle zeige, wie Schiller durch ideelle Vertiefung die überlieferten Anekdoten zu wahrhaft poetischem Leben erhebe. Weniger fruchtbar als die erneute Betrachtung der Balladendichtung erweist sich der von John Schulte Nolten angestellte Versuch, aus Schillers Werken und Briefen in zeitlicher Reihenfolge seine Äußerungen über die Lyrik auszulösen. [29])

Wenig zu fördern vermag auch eine andere Studie eines Deutsch-Amerikaners, der im Marbacher Schillerbuch enthaltene Essay Kuno Franckes „Die innere Verwandtschaft von Naturalismus und Symbolismus", so nützlich es auch an sich ist, daran zu erinnern, daß die zwei modernen Richtungen, soweit sie künstlerisch berechtigt sind, schon in Schillers Dichtung und Theorie vorhanden sind. Ich möchte indessen Kuno Francke nicht nennen, ohne zugleich zu rühmen, wie er als Schilderer der „Social Forces in German Literature" [30]) es mit einer an Carlyles Art und Auffassung

[28]) Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a. M. 1904. [29]) Schillers Theory of the Lyric. Reprinted from Modern Philology Bd. II, Nr. 3. Chicago 1905. [30]) Die vierte erweiterte Auflage des zuerst 1896 erschienenen Buches führt den geänderten Titel: A History of German Literature as determined by social Forces. A Study in the History of Civilization. New-York, Henry Holt and Company 1901.

gemahnenden Hervorhebung des ethischen Elementes verstanden hat, den Amerikanern die große geschichtliche Bedeutung unserer deutschen Klassiker für alle Völker vorzuführen. Es ist selbstverständlich, daß dabei (im 8. Kapitel) Schiller besonders hervortreten mußte. Ein prächtiges und hocherfreuliches Zeugnis für den Ernst und das Verständnis, mit dem die Amerikaner Schiller und seine Werke sich geistig anzueignen bestrebt sind, ist die umfangreiche Schillerbiographie des Professors an der Kolumbia-Universität Calvin Thomas.[31]) Es ist töricht und ungerecht, an derartige Werke den gleichen Maßstab anzulegen wie an solche von deutschen Gelehrten für deutsche Leser geschriebene. Wir sollen fragen, was sie für ihr außerdeutsches Publikum bedeuten, und da kann man nach meinem Eindrucke Thomas' Buch nur rühmen. Allein gelegentlich fällt gerade bei solcher Betrachtung durch Ausländer eine für uns höchst lehrreiche Bemerkung ab. Thomas staunt, daß die Deutschen so viel an Schiller zu mäkeln hätten, indem sie ihn fortwährend mit Shakespeare verglichen. Sie sollten doch daran genug haben, „that he was himself“.

Aber das Schillerjubiläum hat uns auch eine deutsche Schillerbiographie gebracht, deren vorliegende erste Hälfte auch hochgesteigerten Anforderungen restlos genügt, ich meine Karl Bergers ausgezeichneten „Schiller. Sein Leben und seine Werke“.[32]) Es wäre ja freilich besonders dankbar zu begrüßen gewesen, wenn zur Festfeier eine der beiden großen Schillerbiographien Weltrichs oder Minors – nach der Vollendung der Biographie des Schillerhassers Otto Brahm wird niemand Verlangen tragen – um ein Stück gewachsen wäre. Hat doch Weltrich seit sechs Jahren den Dichter der „Räuber“ als Flüchtling an den Toren Mannheims gelassen, Minor vollends seit fünfzehn Jahren den Schöpfer des „Don Karlos“ den Eintritt in die Weimarischen Kreise erharren lassen. Nur wenig weiter wie die beiden Bände Minors führt der erste Teil von Bergers Werk. Hält sein für diesen Herbst in Aussicht gestellter zweiter Teil, dem allerdings die schwierigere Aufgabe zufällt, sich auf der Höhe des bereits vorliegenden, so darf Bergers Arbeit als die beste der abgeschlossenen Schillerbiographien gerühmt werden. Nach Wunsch des Verlegers soll Bergers Arbeit in Anlage und Ausstattung ein Seitenstück zu Albert Bielschowskys „Goethe“ (vergl. Studien IV, 258 f.) bilden. Seine Vertrautheit mit Schillers Ideengang hat Berger bereits 1894 in dem Buche „Die Entwicklung von Schillers Ästhetik“ gezeigt, das indessen die in der Biographie bewährten schriftstellerischen Vorzüge nicht in solchem Grade vermuten läßt. Berger beherrscht die ganze, so überaus umfangreiche Schillerliteratur und hat bei selbständig erneuter Quellenforschung auch gelegentlich bisher Übersehenes aufgefunden, wie die Anmerkung S. 614 über des Dichters Steinheimer Vetter und Taufpaten, den projektenreichen Studiosus Johann Friedrich

[31]) The Life and Works of Friedrich Schiller. New-York, Henry Holt and Company 1901. XVII, 481 S. gr. 8°. [32]) In zwei Bänden. Erster Band mit einer Photogravüre Schiller im 27. Lebensjahre nach dem Gemälde von Anton Graff. Erste und zweite Auflage. 1.–6. Tausend. München, C. H. Becksche Buchhandlung, Oskar Beck 1905. VII, 630 S. 8°. Mk. 5, geb. Mk. 6.

Schiller bekundet. Das besondere Verdienst seiner Schillerbiographie ist aber, daß er dies kritisch durchgearbeitete Material nun auch meisterhaft zu formen verstanden hat. Auch der vom Lesen so mancher Goethe- und Schillerbiographie etwas ermüdete Literarhistoriker wird sich gefesselt fühlen durch diese gediegene Darstellung, das Geschick mit dem die Schilderung des Persönlichen und die Charakterisierung der einzelnen Werke harmonisch verbunden sind. Kaum im Sinne Schillers ist es, wenn Berger (S. 157) meint, die Räuber hätten in den Wäldern den Naturstaat wirklich begründet. Mit Rousseaus und Schillers Vorstellung des unschuldigen Naturstaats hat doch die Selbsthilfe der gehetzten Mörder und Mordbrenner nichts gemein. Die Schwächen des „Fiesko" würde ich stärker, als es Berger tut, betonen. In allem übrigen aber erscheint mir seine Zergliederung von Werden und Art der vier Jugenddramen[33]) durchaus zutreffend. Das Drama von Schillers Lebenskämpfen bis zum Antritt der Jenenser Professur zieht in den 23 Kapiteln des ersten Bandes eindrucksvoll an uns vorüber. Er darf ebenso gut begründeten Anspruch auf wissenschaftliche Gründlichkeit erheben, wie er durch die vornehme und fesselnde Art der Darstellung sich zur angenehm belehrenden Lesung weiter Kreise eignet.

Nicht eigentlich als Biographie, sondern als eine warmempfundene und schwungvoll geschriebene Charakteristik ist Fritz Lienhards „Schiller" mit seinem hübschen Bildschmuck rühmend zu erwähnen.[34]) Neben der trefflichen neuen Schillerbiographie Bergers ist auch der Erneuerung zweier älterer Biographien zu gedenken. Otto Harnacks 1898 zuerst veröffentlichter „Schiller" hat in seiner neuen Ausgabe[35]) reicheren Bildschmuck und 28 Seiten Zuwachs im Texte erhalten. So sehr ich Harnack beipflichte, wenn er in seiner Vorrede die Aufgabe einer Biographie und einer Literaturgeschichte sondert, was vielleicht mehr noch die Verfasser von Literaturgeschichten als die von Lebensbeschreibungen übersehen, so vermag ich mich mit seiner Darstellung Schillers auch bei erneuter Lesung nicht zu befreunden. Man braucht nicht erst zu sagen, daß an Arbeiten Harnacks stets manches zu lernen und zu rühmen ist. Aber dem Verfasser einer großen Biographie ist die Liebe zu seinem Helden ebenso unentbehrlich wie es genaue Kenntnisse sind. Durch einen Zug verwandten Wesens hebt sich Weltrichs bei allem Eingehn in Enzelheiten doch großzügige Darstellung über alle andern Schillerbiographien. Harnack steht dagegen Schiller ohne jede innere Neigung gegenüber; das Verständnis, das allein der Sympatie entspringen kann, fehlt dem sonst mit allem gelehrten Rüstzeug ausgestatteten

---

[33]) Über Albert Kontz' Buch „Les Drames de la Jeunesse de Schiller", Paris 1899, vgl. Studien IV, 262. Ich selbst würde diese „Étude historique et critique" als ein für französische Leser bestimmtes Werk günstiger beurteilen, wie dort von Albert Scheibe geschehen ist. [34]) Band XXVI der Sammlung „Die Dichtung" herausgegeben von Paul Remer, Berlin und Leipzig. Verlag bei Schuster und Löffler 1905. 85 S. 8°. Mk. 1,50. [35]) Mit zehn Bildnissen und einer Handschrift. Zweite verbesserte Auflage. Berlin, Ernst Hofmann und Comp. Berlin 1905. XIII, 446 S. 8°. Geb. Mk. 7 = Geisteshelden (Führende Geister). Eine Sammlung von Biographien Band 28/29.

Forscher, und dadurch kommt alles hart und unerfreulich heraus. Ist Harnacks Buch erweitert worden, so hat Jakob Wychgram, dessen prächtiger „Schiller dem deutschen Volke dargestellt“ von 1895 bis 1901 erfreulicherweise in vier Auflagen Verbreitung fand, nun im Hinblick auf die Bedürfnisse der Jahrhundertfeier eine billigere „Volksausgabe“ seiner Biographie veranstaltet.[36]) Durch Weglassen der 253 Illustrationen und Textkürzungen sind die 539 Seiten Lexikonformat der großen Ausgabe auf 399 Oktavseiten zurückgeführt worden. Aber Wychgram darf dabei mit Recht hervorheben, daß diese wesentlich gekürzte doch wieder eine „einheitlich gestaltete Ausgabe“ geworden sei. Man kann nur wünschen, daß auch diese volkstümliche Bearbeitung der in ihrer Schlichtheit so gediegenen und verdienstvollen Arbeit so viele Leser und Freunde finden möge, wie sie die ursprüngliche, in jeder Auflage sorgfältig nachgebesserte Arbeit sich erworben hat. Gleichsam in Ergänzung seines Lebens von Friedrich Schiller hat Wychgram noch ein schon durch reizende Ausstattung angenehm ins Auge fallendes Büchlein über „Charlotte von Schiller“ [37]) ausgehen lassen und im Verein mit Mitarbeitern „Schiller und die Seinen“ [38]) geschildert. Wohl haben wir für Lotte, abgesehen von den einzelnen Briefwechseln und von wenig erbaulichen Monographien, bereits ein literarisches Denkmal in Urlichs' dreibändigem Werke „Charlotte von Schiller und ihre Freunde“ (1860/65), für welches ja noch die liebende Tochter Emilie die Bausteine gesammelt hat. Aber an einer handlichen kürzeren Schrift, die man weiteren Kreisen wirklich empfehlen konnte, war Mangel und es ist erfreulich, daß nun bei besonders festlichem Anlaß dieses gefällige Büchlein uns das Bild der treuen Lebensgefährtin vorführt ohne deren hingebende Pflege uns Schiller wahrscheinlich schon früher entrissen worden wäre. Von dem Dichter-Musiker Peter Cornelius ist Lotte seiner eigenen Braut als „eine wirklich gute Dichterfrau“ zum Muster vorgestellt worden.

Neben den umfangreichen Schillerbiographien drängen sich nun beim Herannahen des 9. Mai eine ganze Reihe von Versuchen, die Schillers Leben für Jugend und Volk in möglichst gemeinverständlicher Weise darstellen wollen. Nur als Proben aus dieser Masse von Schriften seien die folgenden erwähnt: In trefflicher Weise gelungen ist die Arbeit des Schulrat Friedrich Polak, dessen Büchlein es wohl verdient, unter dem Schutze von Pestalozzis Namen

---

[36]) Schiller. Erstes bis zehntes Tausend. Bielefeld und Leipzig. Verlag von Velhagen und Klasing 1905. Geb. Mk. 3. [37]) Mit fünf Kunstdrucken. Sechster Band der Sammlung „Frauenleben“ in Verbindung mit anderen herausgegeben von Hans von Zobeltitz. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen und Klasing 1904. 156 S. 8°. Geb. 3 Mk. [38]) Wychgram, Schiller im Familien- und Freundeskreis. — Helene Lange, Schiller und seine Schwester Christophine. — Gertrud Bäumer, Schiller und Lotte. Berlin, L. Öhmikes Verlag 1905. 195 S. 8°. Mk. 0,70. Über Schillers Nachkommen besitzen wir schon seit 1893 das Buch „Schillers Sohn Ernst,“ in dem Karl Schmidt eine reiche Briefsammlung von und an Schillers Witwe, Schwägerin und Kinder gut verarbeitet hat. Von dieser höchst beachtenswerten Sammlung ist nun eine „Neue Ausgabe“ mit Bildnissen und zwei Handschriften herausgekommen. Paderborn, Druck und Verlag von Ferd. Schöningh 1905. VIII, 531 S. 8°.

sich überall Zugang zu erwerben.[39]) Auch das Schillerbüchlein des Stuttgarter Schulrats Hermann Mosapp[40]) wäre dem Verein zur „Massenverbreitung guter Volksliteratur" wohl zu empfehlen. Polak hat die Schilderung von Leben und Werken verbunden, indessen Mosapp zuerst auf 58 Seiten das Leben des zu Feiernden erzählt, während die zweite Hälfte eine Auswahl „aus Schillers Werken" bietet. Ich halte diese Verbindung von Biographie und Anthologie bei der gebotenen Raumbeschränkung nicht für glücklich. Als ganz verfehlt aber muß man die gesucht kindlich und beschränkt frömmelnde Art verurteilen, in der Hermann Petrich „dem deutschen Volke und seiner Jugend von „Schillers Lehr-, Wander- und Meisterjahren" erzählt,[41]) nicht ohne das Bedauern mit einfließen zu lassen, daß es um Schillers Christentum „doch immer schief" stehe. Dagegen hat Paul Risch in dem mit Bildschmuck versehenen „Schiller-Gedenkbuch"[42]) Schillers Leben und Wirken verständnisvoll und geschickt erzählt. Die zweite Hälfte des Buches (von Seite 69 an) füllt das Festspiel „Unter der Schiller-Linde". Es ist eine den Zwecken der Festfeier wohl entsprechende Dichtung. Kopfschüttelnd dagegen wird jeder Leser Karl Gengnagels Komödie „Fürst und Künstler"[43]) aus der Hand legen. Stünde nicht auf dem Titel ausdrücklich „Zur Schillerfeier 1905", so würde niemand vermuten, daß der vorlaute geschwätzige Page Schiller etwas mit unserem Schiller zu tun haben kann. Das ganze Stück ist unverständlicher Wortschwall. Vier Szenen aus des Dichters verschiedenen Lebensaltern hat Friedrich Speyer zu einem Festspiel vereint.[44]) Im ersten verteidigt der Akademist Schiller die Ansichten seiner „Räuber" dem Vater gegenüber; der zweite Auftritt spielt nach jener unglücklichen Fieskovorlesung in Mannheim. Am übelsten geraten ist der dritte Auftritt, in dem Schiller in freien Rytmen Lotte und Reinhold gegenüber seine Sehnsucht nach der Anerkennung Goethes ausspricht, der im vierten mit dem Herzog der Huldigung beiwohnt, welche die Jenenser Studenten dem Dichter des „Wilhelm Tell" bringen. Die Absicht des Spieles ist ja sehr löblich, indessen auch bei vorhandener dichterischer Begabung, die leider ganz und gar fehlt, wäre die Schlußszene zu unhistorisch, wären alle vier zu sehr im Wortschwall befangen. Aber glücklicherweise besitzen wir schon seit zwei Jahren auch das würdig-schöne Festspiel eines wirklichen Dichters, keines

---

[39]) Unser Schiller. Zur hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestage herausgegeben von der Vereinigung der deutschen Pestalozzi-Vereine. 31.—60. Tausend. Liegnitz, Druck und Verlag K. Seyfarth 1905. 144 S. 8°. geb. Mk. 0,50. [40]) Friedrich Schiller. Zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages für Deutschlands Jugend und Volk dargestellt. Mit sieben Bildern. Herausgegeben vom württembergischen evangelischen Lehrer-Unterstützungsverein. 1.—30. Tausend. Stuttgart, Verlag von Adolf Bonz und Comp. 1905. 104 S. 8°. Mk. 0,25. [41]) Friedrich von Schiller. Sein Leben und Dichten. Mit zahlreichen Abbildungen. Hamburg, Agentur des rauhen Hauses 1905. 96 S. 8°. Mk. 1,50. [42]) Mit einem Vorwort von Schulrat L. H. Fischer. Buchschmuck und Illustrationen von Franz Staßen. Originalkomposition für dreistimmigen Chor von Franz Wiedemann. Berlin, Verlag von Paul Kittel, historischer Verlag 1905. IV, 104 S. 8°. Mk. 1, geb. Mk. 1,50. [43]) Leipzig, Verlag von Schäfer und Schönfelder 1904. 62 S. 8°. [44]) Schiller. Festspiel in vier Bildern. Dresden, E. Piersons Verlag 1905. XI, 83 S. 8°. Mk. 1.

Geringeren als Martin Greifs.[45]) Seine Dichtung reiht sich an die Aufführung des Demetrius-Bruchstücks an. Die tragische Muse führt in Schillers Sterbezimmer, wo Lotte, Karoline und Wilhelm von Wolzogen, der Weimarer Bürgermeister Schwabe als Klagende auftreten, um dann von der tragischen Muse zur Apotheose hinübergeleitet zu werden.

Als eine glücklich gewählte Festgabe kann man auch die Zusammenstellung von vierzehn, durch Goethes Epilog eingeleitete „Schiller-Reden" aus dem Jahre 1859 bezeichnen.[46]) Zwar sind alle diese Reden mit Ausnahme der von Fr. Th. Vischer „Schillers Freiheitsgedanke in seiner Entwicklung und Vollendung" bereits in den zwei Bänden des „Schiller-Denkmal" (Berlin 1860) enthalten, das nach Landesteilen geordnet von der Feier des hundertjährigen Geburtstags dauernd Kunde geben sollte. Aber aus den 1558 Seiten ist das Beste nicht für jeden Leser schnell genug zu finden. Der Herausgeber der Auswahl war bestrebt, Vertreter verschiedener Landesteile und Behandlung verschiedener Themata vorzuführen, als er Jakob Grimm und Karl Gutzkow, Guhl („Schiller und die bildenden Künste") und Karl Grunert („Schiller und die soziale Stellung des Schauspielers"), den elsässischen Dichter Stöber über „Schillers Beziehungen zum Elsaß", Moritz Carriere, Ludwig Döderlein, Ernst Curtius, Karl S. Schwarz, Gg. Zimmermann, Wilhelm Mangold („Schillers äußerer Lebensgang") wieder zu Wort kommen ließ. Als einziger noch Lebender von den berühmteren der damaligen Festredner ist Rudolf v. Gottschall, mit seinem Leipziger und Breslauer Vortrage vertreten. Jakob Grimms Rede, die neben Wilhelm von Humboldts Einleitung zu seinem Briefwechsel auch heute noch die beste Schillercharakteristik bietet, ist außerdem noch in einer besonderen Ausgabe und in einer Auswahl Grimmscher Schriften neugedruckt worden.[47])

In seiner wieder hervorgezogenen Leipziger Rede „Schiller und die Gegenwart" — im Neudruck betitelt „Die Abwendung von Schiller in der Gegenwart" hat Gottschall ungefähr das gleiche Thema behandelt, zu welchem neuerdings Ludwig Fulda durch seinen Vortrag „Schiller und die neue Generation",[48]) Edward Schröder in seiner akademischen Festrede „Schiller in dem Jahrhundert nach seinem Tode"[49]), Ernst Müller in seinem Vortrag „Schillers Bedeutung für die Gegenwart"[50]) Beiträge lieferten.

[45]) Schillers Demetrius. Das Fragment, dazu ein Nachspiel mit Prolog und rhapsodischem, von vier lebenden Bildern begleiteten Epilog. Leipzig, C. F. Amelangs Verlag 1902. IV, 60 S. 8°. [46]) Ulm, Heinrich Kerler, Verlags-Konto 1905. 144 S. 8°. — August v. Goethes „Rede bei Niederlegung von Schillers Schädel auf der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar" (17. September 1826) ist mit verschiedenem anderem in der Schiller-Nummer der „Antiquitäten Rundschau" III. Jahrgang 1. Heft, Berlin 1905) wieder abgedruckt worden. [47]) Jak. Grimms Rede auf Schiller. Hamburg, Gutenberg-Verlag 1904. Mk. 0,50. — Brüder Grimm. Auswahl herausgegeben von Max Koch S. 154—174 in Jeannot Emil v. Grotthuß' „Büchern der Weisheit und Schönheit". Stuttgart, Druck und Verlag von Greiner und Pfeiffer o. J. (1904). Geb. Mk. 2,50. [48]) Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger 1904. 44 S. 8°. Mk. 0,75. [49]) Rede zur Feier des Geburtstages S. M. des Kaisers und Königs im Namen der Georg-August-Universität, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1905. 21 S. 4°. Mk. 0,40. [50]) Sammlung gemeinnütziger Vorträge, herausgegeben vom Deutschen Verein zu Prag. 1905. Nr. 230. 15 S. 8°.

Auf das Verhalten der Mitlebenden des Dichters, für welches in anderer Form Julius W. Braun schon 1882 in seinen bekannten neun Bänden für Schiller, Goethe und Lessing „im Urteile ihrer Zeitgenossen“ die Zeugnisse sammelte, hatte sich Otto Günther in seinem Beitrag zum fünften Rechenschaftsbericht des schwäbischen Schillervereins „Schiller und das Publikum“ (1901) eingeschränkt, während Fulda und Müller ausgehen von der Tatsache, daß vom Höhepunkt der Schillerbegeisterung, der Feier von 1859 an, Gleichgültigkeit, die sich zur Zeit der naturalistischen Mode bis zur gehässigen Abneigung steigerte, hervortrat. Fulda hat in den Tagen, da er seine „Sklavin“ dichtete, selbst unter der Einwirkung jener Mode gestanden. Um so wichtiger ist sein Eingeständnis, daß auf dem Grundsatz „der reinen Naturnachahmung eine haltbare Kunst nicht aufgebaut werden kann“. Naturwahr aber sei Schiller für seine Zeit ebenso gewesen, wie die neueren Naturalisten es für ihre Gegenwart seien. Wenn Nietzsche und die ihm folgende Jugend Schillers moralische Forderungen und Freiheitstrieb verspotteten, so würde in Zeiten ernster Selbstbesinnung das deutsche Volk doch immer wieder zu Schiller zurückkehren. Oder vielmehr er sei für die Massen des Volkes nach wie vor der große, einzige Dichter, während bloß ein kleiner Kreis literarischer Parteimenschen Nietzsches Parole zu ihrem Leitspruch wählten. Fulda sagt in seinem Vortrage nichts Neues, es ist indessen erfreulich, wenn ein beliebter moderner Theaterschriftsteller den Modernen so ungeschminkt treffende Wahrheiten sagt. Ganz unvergleichlich gehaltvoller als Fuldas Vortrag sind die geschichtlichen Rückblicke in Schröders Rede. Ihrer Kritik der aus einseitiger Auffassung hervorgegangenen Schillerverehrung kann man zum großen Teile zustimmen, auch wenn man herausfühlt, daß der Redner selbst dem Schillerschen Drama eher kühl ablehnend als sympatisch gegenübersteht. Aber durchaus im Unrecht scheint mir Schröder zu sein, wenn er im Hinblick auf die von Schiller allerdings bis zu einem gewissen Grade geteilte weltbürgerliche Gesinnung des 18. Jahrhunderts Schiller nicht länger als nationalen Profeten und noch weniger als unsern Nationaldichter gelten lassen will. Ja ich meine, er widerspricht selbst dieser Behauptung mit seiner prächtigen Formulierung: „Ohne Jugend kein Schiller, ohne Schiller keine deutsche Jugend!“, eine Maxime, deren jeder Lehrer des Deutschen immerdar, nicht bloß im Jahre der Schillerfeier eingedenk sein sollte.

Auffallende Beispiele von schroffen Übergängen in den Urteilen über Schiller haben wir schon bei seinen Zeitgenossen. Moritz, der jenes berüchtigte Verdammungsurteil über „Kabale und Liebe“ gefällt hatte, gewann eine ganz andere Vorstellung von dem Dichter und Menschen, sobald er ihn in Gohlis persönlich kennen lernte. Und umgekehrt ließ sich Friedrich von Hardenberg, dessen Begeisterung für Schiller während seiner Jenenser Studentenzeit grenzenlos war,[51]) durch seine romantischen Freunde allmäh-

[51]) Auch in dem neuesten Beitrag zu der in den letzten Jahren so eifrig betriebenen Hardenbergforschung, in Egon Fridells „Novalis als Philosoph“ (München, Verlagsanstalt F. Bruckmann 1904. Mk. 2.) ist in dem Abschnitte „Jena“ S. 11 wider Hardenbergs Panegyrikus auf den Millionen-Alltagsmenschen aufwiegenden Schiller abgedruckt.

lich gegen Schiller umstimmen. Ja von diesen selbst war gerade der hitzigere Gegner Schillers, Friedrich Schlegel, ursprünglich sein wärmster Lobredner gewesen. Ricarda Huch hat in ihrer geistvoll anregenden Charakteristik der „Blütezeit der Romantik"[52]) an die Spitze des Kapitels „Schiller und Goethe" den Satz gestellt: „Die Romantiker fingen damit an, Schiller zu lieben". Es sind vor allem Friedrich Schlegels Briefe an seinen älteren Bruder, in deren frühesten er seiner Schillerverehrung Ausdruck gibt. Eben diese erst 1890 bekannt gewordenen Briefe, aber auch manche Einzeluntersuchungen ließen es wünschenswert erscheinen, nach Hettner und Haym noch einmal das Verhältnis Schillers zu den Führern der Romantik zusammenfassend zu betrachten. Diese Aufgabe hat nun Karl Alt in seiner Darmstädter Habilitationsschrift „Schiller und die Brüder Schlegel"[53]) in durchaus befriedigender Weise gelöst. Er geht aus von den verschiedenen Anfängen der beiden Brüder, die bei Friedrich als eine einseitige Lehrzeit bei den Griechen erscheinen, um dann die Jahre der Begründung der romantischen Schule, die mit jener des „Athenäum" zusammenfallen, August Wilhelms Berliner und Wiener Vorlesungen nebst den schwächlichen Gehässigkeiten seines Alters, Friedrichs katholische Periode daraufhin zu prüfen, inwieweit Aufnahme, Umbildung, Bekämpfung Schillerscher Ideen dabei stattgefunden hat. Die persönlichen Beziehungen und starken Antipatien mußten natürlich Berücksichtigung finden, aber der Hauptnachdruck ist mit Recht auf sachliche Einwirkung bei grundsätzlich abweichenden philosophischen und literarischen Ansichten gelegt. Unter sorgfältiger Benützung der umfangreichen einschlägigen Literatur hat Alt eine unparteiische geschichtliche Darstellung der persönlichen und sachlichen Gegensätze angestrebt und derart einen bedeutsamen Abschnitt der Geschichte Schillers gründlich und übersichtlich dargestellt.

Von den Schlegels sind zuerst jene seitdem nie wieder völlig verstummenden Angriffe ausgegangen, welche leider zur Geschichte von Schillers Stellung im 19. Jahrhundert gehören. Eine „Geschichte der Schillerverehrung" sowohl zu des Dichters Lebzeiten als nach seinem Tode hat auch Ernst Müller, der verdienstvolle Verfertiger der so überaus nützlichen „Regesten zu Friedrich Schillers Leben und „Werken"[54]) und Biograph von „Schillers Mutter" (Leipzig 1894), auf den letzten 27 Seiten seines „Schiller"[55]) und in seinem eben erwähnten Vortrag skizziert. Wie Fritz Jonas, der Herausgeber der Schillerbriefe, auf dessen schönes Buch „Schillers Seelenadel"[56]) Müller selbst als auf eine zielverwandte Arbeit hinweist, hat auch der schwäbische Schillerforscher und erste Archivar des Marbacher Museums, Müller, sich

---

[52]) Zweite unveränderte Ausgabe. Leipzig, Verlag von H. Hässel 1901. S. 204–225. [53]) Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1904. IX, 130 S. 8°. Mk. 2,80. [54]) Mit einem kurzen Überblick über die gleichzeitige Literatur in tabellarischer Anordnung. Leipzig, R. Voigtländer-Verlag 1900. VII, 178 S. gr. 8°. [55]) Intimes aus seinem Leben nebst einer Einleitung über seine Bedeutung als Dichter und Geschichte der Schillerverehrung mit 55 Bildern und 8 faksimilierten Schriftstücken und Briefen. Berlin, A. Hofmann und Comp. 1905. IV, 271 S 8°. [56]) Mit einer Abbildung der Danneckerschen Schillerbüste. Berlin, Mittlersche Hofbuchhandlung 1904. 231 S. 8°. Mk. 3.

die Bodeschen Goetheschriften zum Vorbild gewählt. Jonas wie Müller haben sich damit ein nachahmungswertes Vorbild ausersehen bei ihren nicht für Literaturforscher, sondern für das deutsche Volk bestimmten Büchern. Wie Bode will auch Jonas eine Selbstcharakteristik seines Helden geben, indem er aus des Dichters Briefen, Schriften, den wenigen uns überlieferten Gesprächen und Äußerungen der nächsten Vertrauten wie Frau und Schwägerin, Körners und Goethes die Zeugnisse zusammenstellt, zunächst für Schillers „Willenskraft und Freiheitsdrang", die Jonas als Grundzug von Schillers Wesen erscheinen. Die folgenden acht Abschnitte handeln von Schillers äußerer Erscheinung und dem Eindruck seiner Persönlichkeit auf die ihm näher tretenden.[57]) Schillers Not und Sorge, Freundschaft und Liebe, Auffassung der Natur, religiöse Anschauungen, Arbeitsweise, Sprache und Stil werden möglichst mit seinen eigenen Worten geschildert, und so erhält diese Art von „Konfessionen" ihren selbständigen Wert neben den Biographien und Charakteristiken. Dem Buche von Jonas entspricht der zweite Abschnitt in Müllers Arbeit, der uns „Schillers Menschentum" schildert; der erste behandelt „Schillers Bedeutung als Dichter", wobei die Dramen einzeln durchgegangen werden. Die Schilderung von „Schillers Arbeitsweise" vermittelt passend den Zusammenhang beider Abteilungen. Einige Verwandtschaft mit Jonas Buch und den Bodeschen Goetheschriften zeigt Eleonore Lemps Zusammenstellung von Aussprüchen Schillers, aus seinen Briefen und Werken, um daraus ein Bild seiner „Welt- und Lebensanschauung"[58]) entstehen zu lassen. Freilich verbindet die Verfasserin diese Äußerungen nicht, wie Jonas und Bode es getan haben, zu fortlaufendem Texte, sondern reiht „die individuell abgetönten Äußerungen" über die Hauptfragen des Lebens nach der Zeitfolge aneinander innerhalb der sechs Gruppen: Religion, Leben, Natur, Staat, Kunst, Wissenschaft. Gehört schon dieses Buch zu jenen, deren Daseinsberechtigung zweifelhaft erscheint, so muß Theodor Mauch im Vorwort zu seinen „Schiller-Anekdoten"[59]) selber gestehen, daß Schiller seinem ganzen Wesen nach zur Bildung eines Anekdotenkreises nicht geeignet gewesen sei. Da aber in einer „Serie von Anekdotenbänden" Schiller vertreten sein sollte, so habe er den Anekdotenbegriff eben weiter gefaßt und eine Sammlung von Einzelheiten aus Schillers innerem und äußerem Leben geboten. Das Buch selbst ist so willkürlich, völlig wertlos und gänzlich unbrauchbar ausgefallen, wie diese unbewußte Selbstkritik des Kompilators es erwarten läßt.

Wenn Müller und Jonas Schillers „Liebesleben" berühren, dem Gustav Portig schon 1894 den größeren Teil der 775 Seiten seines schwerfälligen

---

[57]) Ich kann es mir nicht versagen, dabei immer wieder auf H. Gerhard Gräfs köstliches Büchlein „Goethe und Schiller in Briefen von Heinrich Voß dem jüngeren" (Leipzig 1896, Reclam Nr. 3581) hinzuweisen, in dem uns Goethe und Schiller von einem ihrer Vertrautesten so lebens- und liebevoll als Menschen nahe gebracht werden. Ein Teil der Voßischen Briefe war an Abeken, s. oben Nr. [17]), gerichtet.
[58]) Mit einem Geleitwort von Jakob Wychgram. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg 1905. VII, 300 S. Mk. 3, geb. Mk. 4. [59]) Charakterzüge und Anekdoten, ernste und heitere Bilder aus dem Leben Friedrich Schillers. Stuttgart, Verlag von Robert Lutz. VII, 308 S. 8°. Mk. 2,50.

Buches „Schiller in seinem Verhältnis zur Freundschaft und Liebe" gewidmet hatte, so haben wir als gänzlich unerwünschte Gabe zur Jahrhundertfeier von dem unheimlich vielseitigen Massenproduzenten Adolf Kohut ein Buch erhalten „Friedrich Schiller und die Frauen".[60]) Auch wenn nicht vor kurzem erst Burggrafs Buch „Schillers Frauengestalten" (Stuttgart 1897) erschienen wäre, würde Kohuts Behandlung dieses Gegenstandes entbehrlich erscheinen. Er läßt in sieben Gruppen die Mädchen und Frauen Revue passieren, mit denen Schiller während seines Lebens in Berührung kam: die eigenen Familienmitglieder und Geliebten, Schriftstellerinnen und Schauspielerinnen, Fürstinnen und Freundinnen. Den Schluß der Kompilation bilden zwei Abschnitte über die Frauengestalten der Dramen und über Schillers Ansichten von Frauen, Liebe und Ehe. Eine ganz andere Galerie aus Schillers Umgebung, die anziehende Ausmalung vergessener oder bisher nur in undeutlichen Umrissen enthaltener Porträts verdanken wir Julius Hartmanns mühevoller Arbeit: „Schillers Jugendfreunde".[61]) Schiller schrieb am 29. Juli 1788 an Huber, daß er auch für ihm ferner stehende Kameraden seiner Schuljahre, die alle Epochen mit ihm zugleich gehabt und geendigt hätten, Teilnahme empfinde. „Alle Akademische Bekanntschaften und so alte vollends haben ihren Wert bei mir". Trotzdem hatte man es bisher unterlassen, zur rechten Zeit den ganzen Kreis von Schillers Jugendgenossen zu mustern, von denen nur einzelne wie Scharffenstein, Petersen, Conz ihre Erinnerungen an Schiller in Zeitschriften veröffentlicht oder doch wenigstens für sich aufgezeichnet haben wie sein Lehrer und Freund Abel (Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch. XIV, 325). Erst jetzt, da die Quelle der mündlichen Überlieferung in Schillers Heimat fast versiegt ist, hat Hartmann alles noch erreichbare Material über Schillers Lehrer und Mitschüler in der Akadamie, die Genossen der Kindheitsjahre in Lorch und Ludwigsburg, den engeren und weiteren Kreis schwäbischer Freunde und Bekannten auszunützen versucht. Schiller selbst hat zwar 1793 bei seinem Besuche in der alten Heimat über die geistige Beschränktheit mancher Jugendfreunde, die Stumpfheit manches früher hellen Kopfes geklagt. Allein in Hartmanns Porträtsammlung finden sich doch genug anziehende Charakterköpfe. Als Beitrag zur Geschichte Württembergs der deutschen Kulturgeschichte und, wie L. Kellers Studie (s. unten) zeigt, auch zur Geschichte des Freimaurertums im letzten Viertel des 18. und ersten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht minder, wie als Beitrag zu Schillers Jugendgeschichte ist diese Vorführung von Lebensbildern und so verschiedenen Schicksalen der aus derselben Schule hervorgegangenen Genossen wertvoll. Wir lernen neben den Durchschnittsmenschen bedeutende Männer wie General Scharffenstein und den weitgereisten, überall tüchtig bewährten Albrecht Lempp, der mit scharfem, politischem Blick, schon während der Befreiungskämpfe die verhetzenden Engländer, als die eigentlichen Urheber der vorangehenden Napoleonischen Kriege beschuldigt

[60]) Oldenburg und Leipzig, Schulzesche Hofbuchhandlung Rudolf Schwartz 1905. VII, 311 S. 8°. Mk. 3,50, geb. Mk. 5. [61]) Mit zahlreichen Abbildungen. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger 1904. VIII, 368 S. 8°. Mk. 4.

(S. 232), Abel, den Musiker Zumsteeg, den Bildhauer Dannecker als Vertreter des Kreises kennen, aus dem Schiller zu seiner einsamen Höhe emporgewachsen ist. Hartmann hat sich nicht begnügt, bloß die bereits bekannten aber zum Teil an schwer erreichbaren Orten verstreuten Schillererinnerungen der Freunde wieder abzudrucken, sondern hat auch neues handschriftliches Material, von Dannecker (S. 260), den Briefwechsel zwischen Lempp und Scharffenstein, erschlossen. Ein aus den „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" II, 105, leicht zu verbessernder Irrtum ist es, wenn von Hartmann Conz wegen seines Trauerspiels „Konradin", das allerdings Schillers Plan eines Konradindramas zeitlich voranging, für den ältesten Konradindichter gehalten wird.

In des Dichters schwäbische Jugendzeit, deren „schwankende Gestalten" durch Hartmann wieder deutlichere Züge angenommen haben, führt uns auch der um die deutsche Literaturgeschichte und durch seine Ausgabe von „Le Camp de Wallenstein" (Paris 1888) um Schiller insbesondere verdiente französische Gelehrte Artur Chuquet. In seinen neuen Studien[62] hat Chuquet in zwei sich ergänzenden Essays „La jeunesse de Schiller" (1775—1780) und „Les Brigands" trefflich und gerade durch den etwas entfernteren Standpunkt des Beurteilers für uns höchst lehrreich behandelt. Über eine der englischen Versionen der „Räuber", über deren ganze Reihe ja bereits Reas Abhandlung (oben S. 162 f.) einen Überblick ermöglicht, für die von Lady Craven unternommene und 1798 zu Brandenbourgh House gespielten „Robbers" hat Hans Lay in seiner Monographie über die vornehme, in ihrer Lebensführung aber recht bedenkliche Bearbeiterin, denn nicht bloß eine Übersetzung liegt vor, nähere Mitteilungen gemacht.[63]

Unter den schwäbischen Jugendfreunden Schillers hat Hartmann mit Recht die erste Stelle unter den nicht der Militärakademie angehörigen Genossen Andreas Streicher eingeräumt (S. 299 f.). Das treuherzige Büchlein, in dem der opferwillige Reisegefährte „Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim" so rührend schlicht beschrieben hat, ist bis jetzt leider nicht, wie es verdiente, in weitere Kreise gedrungen, sonst würde nicht von 1836 bis 1904 eine zweite Auflage dieser köstlichen Erinnerungen unterblieben sein. Dafür ist es nun zur Schillerfeier gleich in drei Neudrucken erschienen,[64]) und man kann jedenfalls sagen, daß es für jeden wahren Schillerfreund kaum eine mehr zu Herzen sprechende Lesung geben kann als den durch keine gelehrte Biographie ersetzbaren wahrheitsgemäßen Be-

---

[62]) Études de Littérature Allemande. Deuxième Série. Paris, Librairie Plon 1902. S. 131—231. Fr. 3,50. [63]) Die literarische Tätigkeit der Lady Craven, der letzten Markgräfin von Ansbach-Bayreuth. Mit einem Bildnisse der Lady, einem Musikstücke und einem Faksimile eines Briefes. S. 32—36. Erlangen, Verlag von Fr. Junge 1904. 91 S. 8°. Mk. 2,60 = Erlanger Beiträge zur englischen Philologie und vergleichenden Literaturgeschichte herausgegeben von Herm. Varnhagen, 16. Heft. [64]) Neu herausgegeben von Hans Hofmann. Berlin, B. Behrs Verlag 1905. XII, 167 S. 8°. Mk. 3 = Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 134. — Mit Briefen Streichers und Auszügen aus der Autobiographie Hovens neu herausgegeben von Hans Landsberg. Berlin, Pan-Verlag 1905. X, 229 S. 8°. Mk. 2 = Das Museum I. Band. — Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von J. Wychgram. Leipzig 1905. Reclams Universalbibliothek Nr. 4652/3.

richt eines jene schweren Tage an des Dichters Seite in treuester Freundschaft Mitdurchlebenden. Als Schiller aus der Bauerbacher Einsamkeit wieder nach Mannheim zurückkehrte, da trat bald statt eines Freundes die liebende und geliebte Freundin, Charlotte von Kalb ihm ratend zur Seite. Neue Beiträge für ihr Leben, eine Reihe bisher unbekannter Briefe, besonders ihre Korrespondenz mit Varnhagen von Ense verdanken wir dem bayerischen Oberstleutnant Joh. Ludwig Klarmann, der in langjähriger mühevoller Forschung eine „Geschichte der Familie von Kalb auf Kalbsrieth nach den Quellen bearbeitet“ [65]) hat. Bis zum Jahre 1200 zurück verfolgt Klarmann die Spuren des aus Niederbayern stammenden weitverzweigten Geschlechtes, dessen Mannesstamm 1852 mit dem Sohne Charlottens, dem Zögling Hölderlins, erloschen ist. Durch Charlotte und den weimarischen Kammerpräsidenten Johann August Alexander von Kalb, der 1775 den Gast des jungen Herzogs von Frankfurt nach Weimar geleitet hatte, wird diese nach vielen Beziehungen politisch und kulturell wichtige Familiengeschichte auch ein beachtenswerter Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte. Als eine Frau, welche nur Seele ist, wird Charlotte von dem Mannheimer Schauspieler Heinrich Beck gerühmt. Der an Charlotte gerichtete Brief vom 7. März 1788 ist von L. Geiger in der Einleitung zu seiner Ausgabe von „Ifflands Briefen an seine Schwester Luise und andere Verwandte“ [66]) mitgeteilt. Für Schiller ergeben diese von 1742 bis 1814 sich erstreckenden Briefe, wie schon der sie kenntnisreich erläuternde Herausgeber beklagt, nicht so viel Ausbeute, als man bei den Beziehungen des Mannheimer Theatermitglieds und des Berliner Theaterleiters Iffland zu Schiller erwarten sollte. Aus Ifflands Äußerung (30. November 1782), Schiller werde auf seiner Reise über Erfurt nach Berlin wahrscheinlich durch Gotha kommen, folgert Geiger (S. 260), daß Schillers eigene Erwähnung eines solchen Reiseplanes seiner Schwester gegenüber am 6. Nowember nicht bloß gemäß der bisherigen Annahme zur Irreführung des Herzogs und der Stuttgarter gemacht worden sei, sondern auf eine ernste Absicht hindeute. Über den „Fiesko“ urteilt Iffland im gleichen Briefe recht ungünstig: „Es sind die Räuber nicht. Voll Platituden spielt das Stück im 15. (!) Jahrhundert mit unserer Sprache, bis auf die Gallizismen. Shakespeares Fehler sind grotesk nachgeahmt, und die Schönheiten der Räuber suchen Sie vergebens“. In einem Briefe vom 26. Februar 1784 schreibt Iffland sich das Verdienst zu, durch seinen selbstlosen Verzicht einen von Böck angezettelten „großen Theaterstreit“ bei der Rollenverteilung von „Kabale und Liebe“ verhütet zu haben. Für die Frage, ob Minors schlimme Anklagen gegen Ifflands Verhalten in der trüben Mannheimer Zeit den mit dem tragischen Dichter rivalisirenden dichtenden Schauspieler wirklich so schwer belasten, geben diese Briefe keinen Aufschluß. Dagegen hat Minors Hinweis auf die Beziehungen Schillers zu dem Verfasser von Opern und Ritterstücken, dem Sekretär der deutschen Gesellschaft zu Mannheim Anton

[65]) Mit besonderer Rücksicht auf Charlotte v. Kalb und ihre nächsten Angehörigen. Mit 15 Bildern und Karten. Erlangen, Junge und Sohn 1902. X, 576 S. 8°. Mk. 10. [66]) Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft 1904. XLVII, 346 S. 8°. — Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Band V.

von Klein zu eingehenderer Beschäftigung mit dem in Mannheim eine große Rolle spielenden Exjesuiten geführt. Karl Krükl hat seiner sorgfältig ausgearbeiteten, manche neue Quelle erschließenden Monographie[67]) zwei besondere Abschnitte über die persönlichen und literarischen Beziehungen Kleins zu Schiller eingeschaltet. Für die Charakterisierung Mannheims und seines Theaters in der Schiller-Zeit, wofür auch L. Keller (s. unten) neue Gesichtspunkte gibt, ist aber die ganze Gestalt und das Treiben des vielgeschäftigen Mannes belehrend, so daß wir Krükls ganzes Buch als willkommenen, fördernden Beitrag zur Schillerliteratur begrüßen dürfen.

Man hat von einer Einwirkung des freigesinnten Laroche'schen Kreises auf die Karlosdichtung gesprochen. Aber auch Klein, der als junges Ordensmitglied Verfolgungen wegen seiner Kritik des deutschen Unterrichts der Jesuitenschulen zu erdulden hatte, mag Schiller in der mönchsfeindlichen Stimmung des „Don Karlos" bestärkt, ihm von den geheimen Machtmitteln des Jesuitenordens erzählt haben, die Schiller dann in seinem „Geisterseher" in Aktion setzte. Mit Beantwortung der Frage: „Wie entstand Schillers Geisterseher?"[68]) hat sich der so vorzeitig verstorbene Adalbert von Hanstein noch ein Verdienst um das Studium des schon seit langem wenig beachteten,[69]) von Cagliostros Zeitgenossen dagegen so hoch geschätzten Romans (s. unten Keller) erworben. Hanstein bestreitet die gewöhnliche Annahme, der zufolge Herzog Karl Alexander der Held der Schillerschen Erzählung sein soll und weist auch die Ansprüche des noch in Betracht kommenden hessischen Landgrafen Friedrichs II. und des lüneburgischen Herzogs Johann Friedrich, das Urbild des Prinzen zu sein, ab. Hanstein macht mit guten Gründen wahrscheinlich, daß der in Berlin lebende Prinz Friedrich Heinrich Eugen von Württemberg, von dessen Schwestern eine bereits 1782 zum Katholizismus übergetreten war, durch seine Schutzschrift für Cagliostro und die Mystik Schiller Anlaß gegeben habe, die württembergischen Befürchtungen vor einem Übertritt des möglichen Tronerben zu der Geschichte seines Prinzen zu verdichten. Die von den Berlinern Aufklärern bekämpfte, in Württemberg so üblen Eindruck machende Schrift des Prinzen war durch die 1786 veröffentlichten Enthüllungen Elise von der Reckens über Cagliostro hervorgerufen worden. Im zweiten Bande der „Tagebücher und Briefe aus ihren Wanderjahren"[70]) ist Elisens Aufmerksamkeit erregende Schrift und die dadurch hervorgerufene Literatur eingehend erörtert. In Elisens Tagebuch-Eintragungen vom 31. Mai 1789 erzählt sie von ihrem „schmerzhaften Grausen", als der dem Körnerschen Hause so nahe stehende Graf Geßler Schillers „Resignation" vorlas. Während die ganze Gesellschaft „sich in

[67]) Leben und Werke des elsässischen Schriftstellers Anton von Klein. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung in der Pfalz. Straßburg i. E. E. v. Oleire 1901. 218 und XXXI S. 8°. [68]) Berlin, Verlag von Alexander Duncker 1903. 80 S. 8°. Mk. 2 — Munckers Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 22. Band. [69]) In seiner „Geschichte des deutschen Romans" (Leipzig, 1904, Sammlung Göschen, Nr. 229) spricht Hellmut Mielke nur von der durch Schiller hervorgerufenen Gattung des Räuberromans, erwähnt aber den Geisterseher nicht. [70]) Herausgegeben von Paul Rachel. Mit vier Abbildungen. Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung 1902. VIII, 443 S. 8°. Mk. 8, geb. Mk. 10.

Lobpreisen über den tiefen philosophischen Sinn, über die Innigkeit des Gefühls und über die unnachahmliche Schönheit des poetischen Werkes dieses erhabenen Produktes der Dichtkunst" erschöpfte, erklärte Elisa, sie könne Schiller den so tief eindringenden Zweifel über Unsterblichkeit, der die Immoralität der Menschen befördere, nur verzeihen, wenn er sein hinreißendes Dichtertalent dazu anwende, mit eben der Kraft der Sprache diese Zweifel philosophisch zu wiederlegen. Die Gesellschaft meinte, das könne weder er noch sonst ein Philosoph in Prosa. Zwar keine Widerlegung doch eine Richtigstellung seiner Ansicht in der „Resignation" hat Schiller einige Jahre später tatsächlich in Prosa gegeben (s. Zeitschrift f. vergl. Lit. Gesch. XII, 94). Daß Elisa aber dem Dichter der „Resignation" auch ohne Kenntnis dieser Berichtigung freundlich gesinnt blieb, zeigt ihr Brief vom 25. Januar 1792, in welchem sie dem Prinzen von Schleswig-Holstein-Augustenburg aufs wärmste dankt für seine Unterstützung Schillers. „Kann Schillers Gesundheit durch Ihre großmütige Sorgfalt für ihn hergestellt werden, dann haben Sie, verehrungswürdiger Prinz, einer unglücklichen Familie und der deutschen Literatur ein gleich großes Geschenk gemacht." Wir haben inzwischen die Briefe von einer andern hochgeborenen Frau an den ganz unprinzlich aufgeklärten Prinzen erhalten,[71]) aber diese Korrespondentin erwähnt Schiller nur ein einziges Mal. Der Prinz muß ihr Schillers Briefe lebhaft gerühmt haben, da Fürstin Pauline, die Schülerin des alten Gleim, mit der Schmeichelei erwidert: „Daß Schillers Briefe über die Theorie des Schönen ihres Gegenstandes gewiß würdig sind, kann man von diesem Verfasser sich versprechen, und daß er noch entschieden mehr durch den sich gewählten Korrespondenten gewinnt, dadurch recht sehr sich begeistern fühlen wird, urteile ich aus der genaueren Kenntnis meines Freundes".

Ungleich wichtiger und reichhaltiger für Schiller als die Briefe Elisens von der Recke und der Fürstin von Lippe ist die Schilderung des von so vielen Bitternissen verkümmerten Lebenslaufs einer andern, wahrhaft fürstlichen Frau. Das Leben von Karl Augusts edelstolzer Gattin hat Elenore von Bojanowski, die aus Schillers Werken und Briefen ein so reizendes „Schillergedenkbuch" als Festgabe zum 9. Mai zusammenstellte,[72]) in höchst anziehender Weise beschrieben.[73]) Wie wenig die in französischer Bildung aufgewachsenen und darin verharrenden fürstlichen Personen imstande waren, Schillers Dramen richtig zu würdigen, zeigen die übereinstimmenden Urteile Karl Augusts, seiner Gattin und Mutter über „ce genre dramatique diffus", wie der Herzog den „Wilhelm Tell" bezeichnet (S. 205 f.). „Une foule d'enfantillages de l'imagination gâtent extremement l'ouvrage de Schiller", das eigentlich einen sarmatischen Ge-

[71]) Fürstin Pauline zu Lippe und Herzog Friedrich Christian von Augustenburg. Briefe aus den Jahren 1790 bis 1812 herausgegeben von Paul Rachel. Mit sechs Abbildungen. Leipzig, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung 1903. 268 S. 8°. [72]) Mit einem Bildnis Schillers. Weimar, Herm. Böhlaus Nachf. 1905. IV, 384 S. kl. 8°. Geb. Mk. 3.60. [73]) Luise, Großherzogin zu Sachsen-Weimar und ihre Beziehungen zu den Zeitgenossen. Nach größtenteils unveröffentlichten Briefen und Niederschriften. Mit einem Porträt. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung 1903. XII, 429 S. 8°.

schmack verrate. Aber neben diesen verständnislosen Urteilen, welche zu der beliebten höfischen Darstellung des weimarischen Musenhofes freilich in schroffem Gegensatze stehen, bietet der achte, von Schillers Eintritt in Weimar bis zu seinem Tode reichende Abschnitt wie das ganze, tief ergreifende Lebensbild der von höchstem Pflichtgefühl und feinstem weiblichen Empfinden geleiteten hohen Frau eine wichtige Ergänzung zu allen bisherigen Schilderungen des kleinen und großen Weimars, das mit Wieland und Herder, Goethe und Schiller so untrennbar verbunden ist. Wie aber in späteren weimarischen Fürstenpaaren der Geist der von Karl August um sich versammelten Klassiker lebendig wirkte, das zeigen in schönster Weise die Briefe von Luisens Enkel und Maria Paulownas Sohn an Fanny Lewald.[74]) Von der Großfürstin Sofie hat schon Hebbel gesagt, das sei eine Fürstin, die man nach ihrer geistigen Bildung ohne weiteres in Goethes Tassodrama versetzen könnte. Dem oft verkannten Großherzog Karl Alexander, dem Freunde Liszts und Gönner Hebbels, werden doch manche ihr unbegründetes Vorurteil abbitten, wenn sie das unablässige geistige Ringen sehen, das in diesen vertrauten Briefen sich kundtut. „Fortwährend, weil grundsätzlich" ist in seiner Lesung die „Beispiel fördernde und bildende Art der klassischen weimarischen Art durch etwas vertreten", wie er denn auch rät, sich den vielsagenden und anregenden Briefen Goethes und Schillers hinzugeben. Zwar fühlt er sich vor allem zu Goethe hingezogen. „Ich begreife", schreibt er am 5. Mai 1876, „daß man für Schiller schwärmt, zu leben begreife ich nur mit Goethe". Aber in Ettersburg weilend fühlt er sich mit Ehrfurcht „auf klassischem Boden unter demselben Dache, wo Schiller die Maria Stuart und Goethe manches seiner Stücke dichtete". Für die Auffassung von Schillers „Wallenstein" sucht er den Schlüssel in dem Verse „das eben ist der Fluch der bösen Tat". Schiller habe den Verrat als gleichsam die Atmosfäre bezeichnen wollen, „die den Verräter Wallenstein allein umgeben konnte, und wechselweise wirkend den Eindruck des Fatums erzeugt, das unerbittlich herrscht und die Hauptperson mit ihrem Haus in den Abgrund stürzt".

Als Sanktuarien bezeichnet er Goethes und Schillers Wohnstätten, deren Einfachheit lehre, „daß man damals Größeres auf dem Gebiete des Geistes wirkte, weil man auf dem des Körpers sich nicht wie jetzt, mit so viel Nebensachen schleppte." Goethe und Schiller wurde „durch die geringe Zersplitterung ihrer Zeit geholfen". Wie früher dem Goethe-Schiller-Denkmal, so widmet der edelgesinnte Fürst in seiner letzten Lebenszeit dem von seiner Gemahlin gegründeten Goethe-Schiller-Archiv unausgesetzt lebhafte Teilnahme.

Aus dem Weimarer Goethe-Schiller-Archiv ist in den „Schriften der Goethegesellschaft" neuerdings als besondere Festgabe den früheren Schillerbänden 8 und 9, der wichtigen, von Schiller selbst hergestellten Xenienhandschrift und Kettners so ungemein lehrreicher Demetriusausgabe, die meisterhaft hergestellte Nachbildung von Schillers handschriftlichen Entwürfen zu jenem berühmten Nationalgedichte gefolgt, in dem er bald nach dem Antritt

[74]) Großherzog Karl Alexander von Sachsen in seinen Briefen an Frau Fanny Lewald Stahr 1848 bis 1889. Eingeleitet und herausgegeben von Günther-Janson. Berlin, Verlag von Gebrüder Pätel 1904. VIII, 261 S. 8°.

des neuen Jahrhunderts anläßlich des Friedens von Amiens die traurige augenblickliche politische Lage des Deutschen Reichs und die begründeten Hoffnungen des deutschen Volkes in machtvollen Strofen darlegen wollte.[75]) Gerade für Schillers Demetriusdichtung, deren Schatten ja nicht bloß in Martin Greifs Festspiel des Dichters Sterbelager umschweben, haben wir neuerdings ein Hilfsmittel erhalten, um unserer Einbildungskraft die fremden Gestalten und Örtlichkeiten der „Bluthochzeit zu Moskau", wie das Stück im Stoffververzeichnis von 1802 noch genannt ist, näher zu bringen. Wie schon der 2. und 3. Band der „Monographien zur Weltgeschichte"[76]) für Schillers Maria Stuart- und Wallensteindrama, so bietet der neueste 21. Band für den Demetrius nicht bloß die Erzählung des der Dichtung zugrunde liegenden Vorgangs, sondern in der reichen Bilderfülle der so schön und mit geschichtlicher Treue ausgestatteten Bände für den Leser, wie insbesondere noch für Schauspieler und Regisseure eine höchst erwünschte und brauchbare Förderung, um Schillers Gestalten uns klar vor Augen zu führen. Die Schillerliteratur darf jedenfalls eine solche Unterstützung durch kulturhistorisches Anschauungsmaterial[77]) und Geschichtserzählung willkommener heißen, als eine Vermehrung der bereits schon überlangen Liste von Versuchen, das Schillersche Demetriusbruchstück zu ergänzen (s. oben Bulloughs Nachweise). Aber das Sprichwort, Vestigia terrent' scheint hier seine Geltung verloren zu haben. Franz Kaibel hat für die Anklage Schröders (s. o.), daß Schiller allzuleicht zu äußerer Nachahmung verführe mit seinem „Demetrius"[78]) ein neues Beispiel geliefert. Merkwürdig, daß wohlmeinende Dichterlinge wie handfeste Praktiker (Laube) die so einfache Wahrheit nicht sehen wollen: wirkliche Poeten vermögen sich nicht in die Natur eines andern zu versetzen. Darum mußten Goethe wie Hebbel ihren Wunsch, Schillers Bruchstück auszudichten, aufgeben; weniger große Dichter sind aber erst recht unfähig Schillers gewaltige Entwürfe auszuführen. Es ist nicht bloß schwer, sondern unmöglich,

„mit Würde sich zu fassen
auf einem Tron, den Schiller leer gelassen."

Für die Besucher der Theatervorstellungen von Schillers Dramen in erster Linie ist Georg Witkowskis Sammlung der „Meisterwerke der

[75]) Deutsche Größe, ein unvollendetes Gedicht Schillers. Nachbildung der Handschrift im Auftrage des Vorstandes der Goethe-Gesellschaft herausgegeben und erläutert von Bernhard Suphan. Weimar 1902. Folio. [76]) In Verbindung mit Anderen herausgegeben von Ed. Heyck. XXI. Bd. Der falsche Demetrius von Theodor Herm. Pantonius. Mit 91 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen und Klasing 1904. 124 S. 4°. [77]) Zu diesem unterrichtenden Anschauungs-Material gehört in erster Reihe auch Franz Heinemanns „Tell-Ikonographie", die unter besonderer Berücksichtigung der Wechselwirkung von Poesie und bildender Kunst der letzteren Darstellungen Tells und seines Apfelschusses vom 15. bis 20. Jahrhundert durch Wiedergabe von 58 Abbildungen vorzuführen sucht. Luzern und Leipzig, Doleschal und Avenarius 1902. 73 S. 4°. – Eine Schiller-Tell-Jubiläumsausstellung hat vom 8.–29. Mai 1904 „Zur Jahrhundertfeier von Schillers Wilhelm Tell" im Kunstgewerbemuseum zu Zürich stattgefunden. [78]) Eine Tragödie in einem Vorspiel und vier Akten. Das Schillersche Fragment für die deutsche Bühne bearbeitet und ergänzt. Dresden, E. Piersons Verlag 1905. 187 S. 8°. Mk. 2.

deutschen Bühne"[79]) bestimmt, deren kurze Einführungen rasch und mühelos über das Stück und seine Bühnengeschichte unterrichten sollen, während die hübsche Einrichtung der Hefte es ihrem Besitzer ermöglicht durch Eintragung der Rollenbesetzung und Aufzeichnung der empfangenen Eindrücke das Büchlein zugleich zum dauernden Erinnerungszeichen an den Besuch einer Klassikervorstellung auszugestalten. Wenig geeignet für unvorbereitete Leser und völlig wertlos für unterrichtete Literaturfreunde scheint mir das anspruchsvolle Buch von Michael Lex „Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist"[80]), das weder in den biographischen Skizzen noch in den Inhaltsangaben der Dramen frei ist von Irrtümern. Derartige Bücher bilden einen unnützen Ballast der ohnehin bereits nicht mehr übersehbaren Unzahl von Schriften, welche den Zugang zu unseren Klassikern eher versperren als, wie es ihre Aufgabe sein sollte, erleichtern. Gibt es doch, besonders so bald der „Faust" in Frage kommt, keinen Unsinn, den sich ein durch seine Schädlichkeit bösartiger Dilettantismus nicht leistet, wie z. B. Walter Laue mit großer Selbstbefriedigung seine Entdeckung vorträgt, daß Goethe den „Faust" geschrieben habe, um damit versteckter Weise Schiller ein Denkmal zu setzen, dessen „Briefe über ästhetische Erziehung" und seine eigene Farbenlehre in poetischer Verhüllung vorzutragen.[81])

Derartigen Erscheinungen gegenüber begrüßt man es mit doppelter Freude, wenn ein gediegenes Werk, dessen Verbreitung gleichsam eine Bürgschaft für das wachsende Verständnis von Schillers Dramen gewährt, auch die verdiente Anerkennung findet. Die zwei Bände „Schillers Dramen" von Ludwig Bellermann[82]) waren schon, als sie im Herbste 1888 zum ersten Male erschienen, ein in jeder Beziehung wohl erwogenes, ausgereiftes Werk. Inzwischen hat ihr Verfasser als Leiter der Schillerausgabe des Bibliographischen Instituts und einer eigenen, nicht umfangreichen, aber trefflichen Lebensbeschreibung Schillers für weitere Kreise,[83]) sich fortgesetzt mit der Schillerschen Dramatik beschäftigt. So war er in der Lage, sowohl in der zweiten Auflage seiner „Beiträge" (1898) wie in ihrer jetzt zur Jahrhundertfeier herauskommenden dritten Auflage vielfach durch Änderungen und Verbesserungen, weitere Ausführungen und gelegentlich auch durch Kürzungen seine Arbeit zu vervollkommnen. Auf die Eigenart des nun seit über vierzehn Jahren vorliegenden, wohl einstimmig als vorzüglich anerkannten

[79]) Leipzig, Max Hesses Verlag 1904/05. Das Heft Mk. 0,60. Von Schillers Dramen sind in der Sammlung bis jetzt erschienen: Heft 2/3. Wallenstein herausgegeben von Köster; 4. Maria Stuart herausgegeben von Leitzmann; 5. Jungfrau von Orleans herausgegeben von Muncker; 6. Wilhelm Tell, 20. Die Räuber, 21. Fiesko, 22. Kabale und Liebe, sämtlich herausgegeben von Witkowski. [80]) München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung 1904. XXX, 218 S. 8°. Mk. 1,80. [81]) Gedanken zu Goethes Faust. Schiller und die Farbenlehre. Breslau, Schlesische Verlagsanstalt 1904. 210 S. 8°. Mk. 3. [82]) Beiträge zu ihrem Verständnis. 3. Auflage. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1905. Erster Teil VII, 348; zweiter Teil VII, 332. 8°. Geb. Mk. 12. [83]) Schiller. Dichter und Darsteller herausgegeben von Rudolf Lothar. VII. Band. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann und der Gesellschaft für graphische Industrie 1901. 259 S. Lex. 8°. Mk. 4; geb. Mk. 5.

Buches braucht nicht erst eingegangen zu werden. Jeder Vergleich der zweiten und dritten Auflage zeigt, vor allem bei „Wallenstein" und der „Jungfrau von Orleans" die sorgsame und vorurteilsfreie Nachprüfung. Die neue Auflage soll aber noch um einen dritten Band, der den bisher ausgeschiedenen dramatischen Nachlaß zu behandeln hat, vermehrt werden. Diesem dritten, noch für den Mai versprochenen Band sind nun auch die „Braut von Messina" und der „Wilhelm Tell" zugewiesen. Über „Schillers dramatischen Nachlaß" bietet ein Vortrag von Robert F. Arnold guten Überblick.[84]) Ein einzelnes Motiv „Ehrgeiz und Liebe in Schillers Dramen",[85]) sucht Adolf Strack zu kennzeichnen in seiner eigenartigen Verwendung und Ausbildung durch den Dichter, dessen zweites Werk eine Tragödie des Ehrgeizes war. Gerade im Anschluß an Bellermann glaube ich indessen eine Arbeit nennen zu müssen, die zwar nicht Schillers Namen an der Stirne trägt, doch aber einen Beitrag zur tieferen Würdigung seiner Dramatik bildet, ich meine Gustav Kettners lehrreiches Buch, das auf breitester literargeschichtlicher Grundlage die ästhetische Erklärung von Lessings Dramen anstrebt.[86]) Man braucht nur an die sechs einleitenden Kapitel Kettners über die Entwicklung des bürgerlichen Dramas zu erinnern, die Gräfin Orsina und die Lady Milford, die Einführung Nathans bei Sultan Saladin und Posas bei König Philipp einander entgegenzustellen, um eines weiteren Beweises für die Wichtigkeit der ausgezeichneten Untersuchungen Kettners auch für das Schillersche Drama enthoben zu sein.

Befassen sich Bellermann und Kettner mit dem inneren Aufbau, der literargeschichtlichen Entstehung und ästhetischen Würdigung der Dramen, so hat Julius Petersen[87]) seine Untersuchungen nach der bühnentechnischen Seite abgelenkt. Walter Bormann (München), der in den Abhandlungen S. 71f. Shakespeares und Schillers Dramentechnik verglichen hat, möge statt meiner hier berichten, auch über das, was Petersen vom Standpunkte der Theaterpraxis aus an den Schillerschen Dramen beobachtet haben will:

Petersen legt in seinem Buche eine bewundernswerte Belesenheit in der dramatischen Literatur von „Sturm und Drang" und eine Kenntnis des damals aus völliger Verödung neu erwachenden Lebens der Bühne an den Tag. An Gründlichkeit fehlt es nicht, doch weiß ich nicht, ob die ernste Wissenschaft aus ihr überall für die Sammlung gediegener Geistesschätze Frucht ziehen werde. Petersen möchte in einem Schlußwort den Vorwurf abwehren, daß er „über unwichtigen Äußerlichkeiten den Dichter Schiller vernachlässigt" habe, doch sollte man freilich meinen, daß er gerade, wo er mit so vielem Äußerlichem sich abzugeben hatte, uns den mächtigen und

[84]) Sammlung gemeinnütziger Vorträge herausgegeben vom deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, Nr. 270. Prag, Kommissionsverlag Fr. Härpfner 1901. 20 S. 8°. [85]) Eine Schillerstudie. Dresden, Teubner 1901. 46 S. 8°. [86]) Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1904. VII, 511 S. 8°. Geb. Mk. 9. [87]) Schiller und die Bühne. Ein Beitrag zur Literatur- und Theatergeschichte der klassischen Zeit. Berlin, Mayer und Müller 1904. 497 S. 8°. Mk. 8 = Palästra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie herausgegeben von Brandl, Roethe und Erich Schmidt. 32. Band.

kühnen Geist Schillers, der alles, was er anfaßte, adelte, „nur von den höchsten Ideen lebte“ (nach W. v. Humboldt) in seiner aneignenden Herrschaft über alles Äußere hätte näher bringen sollen. Die Lernbegier, die ja auch aus diesem Buche manche Nahrung gewinnen wird, fühlt sich doch abgestoßen, wenn die verschiedenen Bezeichnungen, unter denen Schiller das Betreten der Bühne durch eine Person angibt, vorgerechnet werden: „Er kommt“, „tritt auf“, „tritt ein“, „erscheint“, „zwischen denen“, wie Petersen uns richtig belehrt, „ein Unterschied kaum zu machen ist“. Dann wird überlegt, wie Schiller auf den Namen Walter in „Kabale und Liebe“ geraten sei und der Name Walter, den der Held eines Stückes von Gotter führt, soll ihn möglicherweise auf jenen Namen geleitet haben. Hofmarschall von Kalb soll vielleicht nach einem damaligen Hofmarschall in Stuttgart, der aber nicht von Kalb, sondern von Bär hieß, getauft sein, weil das ebenfalls ein Tiername ist. Ich halte den Verfasser für unbefangen genug, selber einzusehen, daß Wichtigeres zu tun und in Zukunft seiner Arbeitskraft aufgegeben ist. Da man ja nicht bei den Schwächen, sondern bei dem Löblichen eines Buches am liebsten verweilen soll, gestehe ich gern zu, daß in den späteren Abschnitten, in denen sich der Verfasser von den Angaben für das Publikum und der Inszenierung zum Bühnenspiel mit Maske, Mimik, den Bewegungsarten und namentlich der Sprechweise wendet, die geistigen Gesichtspunkte immer mehr vordringen. Da er bei den Gesten an deren Unterscheidung durch Schiller im Aufsatz „Über Anmut und Würde“ anknüpft, wird die Betrachtung von da an zu einer geistigen Höhe gehoben, die, wie man mit Freuden ersieht, Petersen nun Gelegenheit zu eigenen, wirklich feinen Bemerkungen bietet. Anregend sind die Darlegungen über die Verschiedenheit des Ausdruckes der Affekte, hier im Roman und dort im Drama, und gut ist, was über das Erfordernis äußerer Kennzeichnung bei einer jähe hereinstürmenden Liebe im Drama (Johanna-Lionel) gesagt wird. Bei diesen Dingen bricht die Richtung von innen nach außen schließlich durch, während man zuvor lange meinen sollte, daß in schmalen Grenzen, welche die äußeren Mittel gestatten, sich zuweilen ein klein wenig Innenleben rege. Schon Freytag wandte den Begriff der Technik auf die geistigen Wirkungen des Dramas an, den Petersen allzu sehr auf äußere Behelfe einschränkt. Aufmerksamkeit verdient, was über Schillers frühe und späte Vorliebe für tiefe Theaterperspektiven erwähnt wird; allein man darf den Wert davon sicherlich nicht übertreiben. Mit dem Wesen, dem Geistigen der dramatischen Dichtung Schillers hat das nichts zu tun. Es ist das eine Angewohnheit, die in ihren Vorschriften, wo sie ohne Belang sind, auf unseren Theatern oftmals unbeachtet bleibt, für diejenigen andern indes, die wichtig sind, nicht im mindesten die Hilfe unserer einförmig in die Tiefe gestreckten romanischen Opernbühne verlangt, vielmehr auf einer Szene, welche die vielfältig nutzbare Erleichterung einer Hinterbühne gewährt, die allerglücklichste, organisch wohlgegliederte Ausführung erhält. Die „moderne Illusionsbühne“, die Petersen aufruft, ist der „Idealwelt“, die Schiller im Drama „aufgetan“ wissen will, so fremd wie möglich. Der Vorhang darf für diese alle Decken und Hüllen des Menscheninneren lüftende Geisteswelt keine „Wand“ be-

euten, die der Schauspieler auch während des Spieles sehen soll, er ist kein auf die dritte Dimension übertragener Rahmen", wie Petersen ihn nennt, er „die volle Illusion eines Wirklichkeitsausschnittes erzeugt". Wissen wir icht, wie scharf Schiller in „Anmut und Würde" und in seinen Ästhetischen Briefen" „Wahrheit" und „Wirklichkeit" scheidet? Vohl ist es eine selbsteigene Welt, welche die dramatische Kunst uns voraubert, eine Welt, der die Wirklichkeit erst durchleuchtenden Wahrheit; aber iese Welt ist eben „aufgetan", der aufschwebende Vorhang und das erhöhte 'odium darf sinnbildlich diese Aufschließung einer geläuterten Kunstwelt uns ergegenwärtigen. Sie zerstreut mit ihrem Lichte jeden vor der Wahrheit agernden Schatten und öffnet sich jede Brust, zwischen den Künstlern auf ler Bühne und den Hörern gibt es den Einklang einer ganzen ereignisreichen, chicksalsvollen Welt im Gemüte, wie ihn die Wirklichkeit nie hervorbringt. 'etersen hat ferner Unrecht, Schiller in seiner letzten Schaffenszeit der Neigung ür äußere Theatereffekte zu beschuldigen. Im „Tell", wo der ausnahmsweise 'all gegeben war, daß den freien Sinn des Volkes die große rings umgebende Natur begleiten und, so zu sagen, mitspielen mußte, war deren charakteristische Wiedergabe durch die Szene nicht zu umgehen. Wenn Schiller, daran und vohl auch an die Berliner Darstellungsweise gewöhnt, in seinen Entwürfen :um „Demetrius" der Inszenierung nach der äußeren Seite umfassendere Aufgaben stellte, so wissen wir nicht, wie er das in der letzten Fassung eingerichtet und etwa beschränkt hätte. Seine früheren Bemerkungen zeigen, laß er von äußerlichem Bühnenwesen kein Freund war, das doch auch seiner Geistesart völlig widerstrebte, und wir erfahren von der Oberhofmeisterin von Voß, daß, als vom (Luft-)Zuge im Berliner Schauspielhause bei der Darstellung der „Jungfrau von Orleans" die Rede war, Schiller mit einem witzigen Bezuge auf die Ifflandsche Inszenierung meinte: „Ja, viel zu viel Zug!" Jedenfalls irrt Petersen darin, daß er die lauten Klagen Schillers, die er in einem Briefe an Schröder über seine Erfahrungen mit dem Theater in Mannheim erhebt, mit der äußeren Inszenierung zusammenbringt. Wenn man weiß, unter welches kaudinische Joch sich Schiller bei der Umgestaltung seiner Jugendstücke, zumal des „Fiesko", beugen mußte, um die Aufführungen in Mannheim zu erreichen, ist der ganz andere Sinn seiner Klagen deutlich. Und wenn Petersen eine Stelle aus Schillers letztem Briefe an W. v. Humboldt anzieht, in dem es heißt, daß „man in Berührung mit der großen Masse nicht immer rein bleibt", so ist auch das gewiß kein Eingeständnis einer mißbräuchlichen Anwendung äußerer Effekte. Vielmehr ist es klar, daß Schiller damit kurz den letzten Brief Humboldts an ihn berührt, in dem dieser neben hohem Lobe für den idealen Gehalt der „Braut von Messina" Bedenken über die Anwendungsweise des Chores ausspricht. Schiller gesteht nun, ohne Humboldt unmittelbar Recht zu geben, kurz mit jenen Worten die Möglichkeit zu, daß er durch Rücksichten auf die lebendigen Wirkungen des heutigen Theaters verführt sei. Man darf aber dem, was er über sich selber tadelnd sagt, nie zu großes Gewicht beimessen. Schiller war ein machtvoll voranstrebender Geist, der in den vor ihm liegenden höchstgestellten Zielen sein kostbarstes Selbst erst erringen wollte, und außerdem so vornehm, daß

er, um die Sache zu beleuchten, sich selbst sogar gern in das Dunkel stellte. Das bewies er in „Shakespeares Schatten", wo er, um das rührselig hausbackene Drama zu treffen, sich selbst mit „Kabale und Liebe" in eine Reihe brachte mit Kotzebue, Iffland und anderen. Wer aber kann das mächtig erschütternde Schillersche Stück mit jenen kleinlich nüchternen Wirklichkeitsbildern igendwie verwandt nennen? –

Hat Walter Bormann hiermit die gegen Petersens Arbeit auftauchenden Bedenken wie die Anerkennung des durch seine mühevolle Untersuchung Geleisteten ausgesprochen, so muß Petersens Buch auch aufs neue anregen, dem Bühnenleben der Schillerschen Dramen nachzugehen. Wie wäre es möglich, in diesem Zusammenhange nicht vor allem das Werk zu nennen, das seit seinem ersten Erscheinen im Jahre 1848 so viel begehrt und benutzt, längst eine schwer erreichbare Seltenheit geworden war und jetzt endlich in stattlichem Neudrucke bequem wieder jedem sich darbietet, Eduard Devrients „Geschichte der deutschen Schauspielkunst"?[88]) Die Erforschung der deutschen Theatergeschichte hat seitdem und vor allem in den beiden letzten Jahrzehnten, wie schon die achtzehn Bände von Litzmanns „Theatergeschichtlichen Forschungen" (Hamburg 1891 bis 1903) belegen, solche Fortschritte gemacht, daß bei einer Neubearbeitung von Devrients fünf Bänden kein Stein mehr auf dem andern geblieben wäre.[89]) Das Werk hat aber selbst solche geschichtliche Bedeutung erlangt, daß sein unveränderter Neudruck in zwei Quartbänden, deren erster bis zum Jahre 1800 führend, nunmehr in würdiger Ausstattung vorliegt, am Platze war. Man braucht nur den Abschnitt über die „Mannheimer Schule" aufzuschlagen, um die Bedeutung des Werkes gerade für Schiller mit Händen zu greifen und die Erneuerung von Devrients altberühmter Geschichte auch als eine Gabe zur Schillerfeier zu begrüßen. Eine Bühnengeschichte von Schillers Dramen, wie sie für die Jugendwerke auf der Frankfurter Bühne Elisabet Mentzel in so dankenswerter Weise geliefert hat, besitzen wir ja noch nicht.[90]) Aber neues Material zu einer solchen Geschichte hat die jüngste örtliche Forschung geliefert. So hat Paul Legband für seine höchst verdienstvolle Geschichte der „Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert"[91]) in

[88]) Neue Ausgabe in zwei Bänden herausgegeben von Hans Devrient. Berlin, Verlag von Otto Elsner 1905. Mk. 20; geb. Mk. 25. [89]) Zu den längst berichtigten Irrtümern Devrients gehört vor allem seine fantasievolle Schilderung der mittelalterlichen Bühne. Da erscheint es doch als ein starkes Stück, wenn Otto Weddigen 1904 in der ersten Lieferung seiner „Geschichte der Theater Deutschlands in hundert Abhandlungen dargestellt", gänzlich unbekümmert um die neue Forschung, das Bild einer Mysterienbühne mitteilt, das Devrients verzeihlichen alten Irrtum nun unverzeihlicherweise neuerdings durch eine Abbildung festlegt. [90]) Otto Warnatsch hat zwar sein für die Geschichte des Jesuitendramas wertvolles Gymnasialprogramm „Beziehungen Glogaus zur deutschen Dramatik bis Schiller" (Glogau-Gräfenhainichen 1905. 39 S. gr. 8°) als „Beitrag zur Schillerfeier" bezeichnet, doch ist darin nur über Schillers Berücksichtigung im deutschen Unterricht des Glogauer katholischen Gymnasiums, nicht über Schiller-Aufführungen in Andreas Gryphius' Vaterstadt zu berichten gewesen. [91]) Band 51 des „Oberbayerischen Archiv für vaterländische Geschichte." Herausgegeben von dem historischen Verein von Oberbayern. München, Kommissionsverlag bei G. Franz. 546 S. 4°.

der „Münchener gelehrten Zeitung“ vom März 1784 in der „Nachricht von der Vinzenzischen Truppe“ den Vermerk gefunden, diese Gesellschaft habe „auch mit regelmäßigen Stücken zu unterhalten gesucht, und zwar horresco referens mit dem bekannten Schauspiel: Die Räuber“. Legbands Zweifel, ob es sich dabei wirklich um das Schillersche Stück gehandelt habe, will mir nach dem Wortlaut dieser Nachricht nicht begründet erscheinen. Zum mindesten glaubte der Berichterstatter daß es sich um das gefürchtete Stück handele und wollte der Prinzipal diesen Glauben wecken. Als erste zweifellos bezeugte Aufführung der „Räuber“ kennt Legband erst eine solche in Straubing 1803, worauf 1816 gelegentlich von Vespermanns Gastspiel die erste Aufführung in München im Isartortheater folgte. „Kabale und Liebe“ und „Don Karlos“ waren in München verboten, so lange Kurfürst Karl Theodor lebte, auf dessen Mannheimer Bühne Schillers drei Jugenddramen ihre Uraufführungen (Kabale und Liebe allerdings nur die Erstaufführung) erlebten! „Fiesko“ durfte in München gespielt werden, doch nur unter Weglassung des Mohren und mit versöhnlichem Schlusse. Wurden Schillers eigene Stücke ausgeschlossen, so konnte man um so ungescheuter sie nachahmen, und von solchen ergiebigen Anleihen, die Münchener Bühnendichter bei „Kabale und Liebe“, „Don Karlos“, den „Räubern“ machten, weiß Legband denn auch wiederholt (S. 349, 362f., 396) zu berichten. Im Wiener Burgtheater, über dessen Zensurbeschränkungen der siebente Band des Grillparzerjahrbuchs berichtet, wurden „Die Räuber“ übrigens erst am 18. Oktober 1850, „Die Braut von Messina“ am 23. Januar 1810, „Maria Stuart“ am 29. Dezember 1814, und da nach einer schlechten Prager Bearbeitung gegeben, die Schreyvogel, der für dieses Drama eine Vorliebe hatte, erst nach einiger Zeit durch das Original ersetzen konnte. Die Briefauszüge, die der Herausgeber den „Tagebüchern“ [92]) beigegeben hat, enthalten etwas mehr für Schiller als die in dieser Hinsicht höchst dürftigen Tagebücher selbst. So beklagt Schreyvogel (2. März 1816), daß Schiller, der alles nur keine komische Laune gehabt hätte, gerade an die „Turandot“ statt an ein wärmeres Märchen Gozzis geraten sei, „und durch den zweifelhaften Erfolg andere, zu einem solchen Unternehmen mehr geeignete Talente, von weiteren Versuchen“ abschreckte. Bekanntlich hat auch Grillparzer die Bearbeitung einer Gozzischen Fiaba, des Raben, begonnen. In Schillers kritischen Schriften vermißt Schreyvogel die Schärfe. Einmal verteidigt Böttiger seine Auffassung des Marquis Posa dem Wiener Dramaturgen gegenüber: Posa sei als ein Idealist zu spielen, der den Don Karlos nur darum liebt, weil er in ihm das Werkzeug seiner politischen Schwärmerei erkennt. Und so gerade schuf ihn Schiller“. Posa gehörte zu den Lieblingsrollen Emil Devrients. Heinr. Houbens Lebensbeschreibung des auf so vielen Bühnen Jahrzehnte hindurch bejubelten

[92]) Josef Schreyvogels Tagebücher 1810—23. Mit Vorwort, Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Glossy. Zweiter Teil. = Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. 3. Band. Berlin, Verlag der Gesellschaft 1903. 559 S. 8°. Über Schreyvogel in Jena vgl. Grillparzer Jahrbuch XIV, 114—140. Über Schiller im Burgtheater vgl. außer der Abhandlung Kilians (oben S. 277 f.) auch Rud. Lothar „Das Wiener Burgtheater“, Leipzig 1899, und Bauernfelds Tagebücher.

Vertreters des klassizistisch-romantischen Stils in der deutschen Schauspielkunst mit den vielen an ihn gerichteten und von ihm ausgehenden Briefen[93]) enthält für die Bühnengeschichte einzelner Schillerscher Rollen manches Beachtenswerte. Wichtiger freilich ist es, darauf hinzuweisen, inwieweit in den vom modernsten Standpunkt aus angestellten Betrachtungen, wie sie Max Martersteig für „Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert".[94]) Rudolf Lothar für „Das deutsche Drama der Gegenwart" [95]) angestellt haben, Schillers überragende Stellung anerkannt wird. Lothar erinnert an die Tatsache, daß im Mai 1904 Schillers „Kabale und Liebe" im Neuen Theater zu Berlin mit einer Kraft wirkte, daß alle moderne Dramenkunst daneben verblaßte. „Die Stürmer und Dränger lieferten Gesellschaftskritik, Standeskritik. Was wir heute noch in Schiller so revolutionär, ja so modern-aktuell empfinden, ist nichts anderes, als sein heftiges sozial-kritisches Gefühl". Lothar zieht einen Vergleich zwischen den „Räubern" und den „Webern", die auch die Devise „In tyrannos" tragen könnten; Schiller sei für seine Zeit nicht minder folgerichtiger Realist gewesen als Gerhart Hauptmann für die unsere. Ich vermag freilich für meinen Teil diese Parallele nur in sehr beschränktem Maße als zutreffend anzuerkennen, und wenn Lothar vollends behauptet, für Schillers Überschwang wie für Hauptmann bilde die Satire den Ausgang, so finde ich zwischen der Satire des „Promethidenloses" und des „Biberpelz" einerseits der Satire der „Anthologie" und von „Kabale und Liebe" anderseits keine Ähnlichkeit mehr, sondern nur den schärfsten Gegensatz der grundverschiedenen, in nichts verwandten Persönlichkeiten. Wenn man bei Nennung Hauptmanns an die Angriffe der Modernen gegen Schillers angeblich veraltete Technik erinnert wird, so darf Rudolf von Gottschalls sachgemäße Verteidigung des angefeindeten „Monologs im Drama" als eine Rechtfertigung Schillers nicht unerwähnt bleiben.[96])

Über die unerfreuliche Nachahmung, zu welcher Äußerlichkeiten Schillers verleitet haben, hat Schröder in seiner Kaiserrede (s. o. Nr. 49) heftige Klagen geführt. Für die literargeschichtliche Feststellung von Schillers Einwirkung auf die in dem Jahrhundert nach seinem Tode auftretenden Dichter und die Geschichte seiner Werke außerhalb Deutschland, wofür in den vorangehenden Abhandlungen ja für die Räuber, Fiesko, Don Karlos, Maria Stuart, Demetrius Nachweise gegeben wurden, ist noch viel zu tun. Wir besitzen für Schiller noch kein Werk wie Fernand Baldensperger in seinem aus-

---

[93]) Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlaß. Ein Gedenkbuch. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt 1903. XI, 493 S. 8°. [94]) Eine kulturgeschichtliche Darstellung. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel 1904. XVI, 735 S. 4°. [95]) Mit 25 Bildern, Anlagen und 117 Textillustrationen. München und Leipzig bei Georg Müller 1905. IX, 343 S. gr. 8°. Mk. 10; geb. Mk. 12,50. — In den Sammlungen ihrer Berliner und Wiener Theaterkritiken haben weder Stümcke noch Bahr die Besprechung eines Schillerschen Stückes aufgenommen. Dagegen hat Rich. Hamel in seiner „Hannoverschen Dramaturgie" (Hannover, Verlag von W. u. H. Schreyer 1900) ausführlich über Aufführungen des Don Karlos, der Jungfrau von Orleans und Maria Stuart berichtet. [96]) Zur Kritik des modernen Dramas. Vergleichende Studien. Zweite Auflage S. 109—126. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur 1900.

gezeichneten „Goethe en France“[97]) für diesen geschaffen hat, obwohl Baldensperger dabei auch vielfach Schiller berücksichtigt und auch für ihn Süpfles Untersuchungen weiter gefördert hat. Ebenso hat Richard Maria Werner in seinem meisterhaften Lebensbilde Hebbels[98]) fortwährend dessen Verhältnis zu Schiller im Auge behalten, aber gerade Werners Vermehrung der Hebbelschen Werke, seine Ausgabe der Tagebücher und umfassende Sammlung der Briefe fordert zu einer monographischen Behandlung des Verhältnisses von Hebbel zu Schiller heraus. Ibsen dagegen, dessen Erstlingswerk „Katilina“ nach Roman Wörners Untersuchung[99]) deutlich die Einwirkung der „Räuber“ erkennen läßt, hat in seinen Briefen Schiller nicht ein einzigesmal erwähnt. In seiner Kritik an Munchs historischer Tragödie „Lord William Russel“ (1854) erklärt der Dichter der „Kronprätendenten“,[100]) wir dürften von der historischen Tragödie keine Fakta und nachweisbare Personen und Charaktere der Geschichte, sondern nur deren Möglichkeit, den Geist und die Denkart des Zeitalters verlangen. „In diesem Sinne wäre ‚Götz von Berlichingen‘ genau so gut eine historische Tragödie, auch wenn die Fabel vom Dichter ganz und gar erfunden wäre, während Schillers ‚Wilhelm Tell‘, ‚Wallenstein‘, ‚Maria Stuart‘ usw. unhistorisch sind, ebenso wie Shakespeares ‚Macbeth‘ u. a.: denn obwohl diese Werke historische Tatsachen darstellen, so beruht doch die Darstellung auf einer vollständigen Aufhebung jeder Eigentümlichkeit sowohl des geschilderten wie jeglichen anderen Zeitalters und Zeitgeistes.[101])

---

[97]) Étude de Litterature comparée. Paris, Librairie Hachette et Cie. 1904. 393 S. gr. 8°. — Julia Cartier gibt in ihrer vergleichenden Literaturstudie über Gérard de Nerval „Un Intermédiaire entre la France et l'Allemagne“ (Paris, Société générale d'Imprimerie 1904) nur wenige Vermerke über französische Übertragungen Schillerscher Gedichte und Dramen, S. 37, 39/40. Als „Question“ aber hat die Verfasserin bei ihrer Promotion an der Pariser Universität behandelt „l'influence du théâtre de Schiller sur le drame romantique.“ [98]) Hebbel, sein Leben und Wirken. Berlin, Ernst Hofmann und Comp. 1905. 383 S. 8°. — Geisteshelden (Führende Geister). Eine Sammlung von Biographien. 87. Band. [99]) Wörner hat im ersten Bande seines „Henrik Ibsen“ (München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung 1900, vgl. Studien V, 156) nicht bloß Schillers Einwirkung auf Ibsen nachgewiesen z. B. S. 22, 26, 50, 154, 279, 377, sondern auch über norwegische Schillerübersetzungen Auskunft gegeben. Einer Einwirkung der „Räuber“ auf das isländische Drama gedenkt Karl Küchler in seiner Geschichte der isländischen Dichtung der Neuzeit II, 33. Leipzig, Herm. Haackes Verlagsbuchhandlung 1902. [100]) Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Berlin, S. Fischers Verlag. Erster Band, zweite Auflage 1903. [101]) Ich füge eine Parallelstelle aus Malwida von Meysenbugs „Lebensabend“ bei: „Von jeher hatte mich die Idee des historischen Dramas sehr beschäftigt. Ich hatte mich immer gefragt, ob man geschichtliche Personen auf die Bühne bringen dürfe, da es unmöglich ist, sie genau so hinzustellen, wie sie gewesen sind, und man also in Gefahr ist, sie tun und sagen zu lassen, was ihnen absolut nicht homogen gewesen wäre. Indem ich in Gedanken die edelsten Gestalten des deutschen historischen Dramas durchging, wie Götz, Egmont, Don Karlos, Wallenstein u. a. fand ich, daß sie gewiß keine naturgetreuen Porträts wären, aber so wie wir wünschen könnten, daß sie gewesen seien. Vielleicht liegt darin das Entscheidende; die Poesie hat das Wesentliche dieser Gestalten ergriffen und in ihm das ausgedrückt, was die Mitte und die Zeit, in der sie lebten, charakterisiert . . . So (wie Goethe

Ungemein häufig sind in Grillparzers „Briefen und Tagebüchern" die nun endlich gesammelt vorliegen,[102]) die Erwähnungen Schillers und Urteile über seine einzelnen Werke, ja Grillparzers Brief an den Schillerverein und an die philosophische Fakultät in Leipzig (Mai 1855 und November 1859) gehören zu den bedeutsamsten Bekenntnissen, die ein großer Dichter über seine Abhängigkeit von einem Vorgänger öffentlich abgelegt hat. Diese Äußerungen Grillparzers in Gesprächen und Tagebüchern, kritischen Niederschriften und Briefen hat denn auch O. E. Lessing im ersten Teile seiner der Universität Michigan eingereichten Doktordissertation „Schillers Einfluß auf Grillparzer",[103]) zusammengestellt. Im zweiten Kapitel hat er Akt für Akt und Vers für Vers Schillers Einwirkung, insbesondere die seines „Don Karlos" auf das Erstlingswerk des Wiener Dramatikers, die „Blanka von Kastilien" nachgewiesen, um dann kürzer dies auch für die Ahnfrau, Sappho, die drei dramatischen Bruchstücke Spartakus, Robert von der Normandie und Rosamunde Clifford weiterzuführen. Eine besondere Untersuchung über Schillers Spuren in Grillparzers Lyrik, wozu ja bereits Sauer in seinem Vergleiche der „Götter Griechenlands" mit dem „Campo Vaccino" (Grillparzerjahrbuch VII, 42) den Anfang gemacht hat, wird von dem jungen amerikanischen Forscher in Aussicht gestellt. Die Arbeit, welche dieser neuerdings für Grillparzer in Angriff genommen hat, ist etwas früher schon von E. Zeisser und in besserer Weise nach der sprachlichen Seite hin erschöpfend, von Gustav Reinhard für Theodor Körner unternommen worden.[104]) Die bereits durch die Familienüberlieferung gegebene Abhängkeit des jugendlichen Dichters von dem großen Freunde seines Vaters ist ja jederzeit betont worden. In welchem Umfange aber der Lyriker wie der Verfasser des „Zriny", der „Sühne", „Hedwig" und „Rosamunde" Schillers Äußerlichkeiten nachgeahmt hat, seine völlige Abhängigkeit im sprachlichen Ausdrucke war doch erst im einzelnen festzustellen, und Reinhard hat diese Kleinarbeit sorgfältig, und was man ja bei Nachweisen bei angeblichen Entlehnungen und Einflüssen nicht immer rühmen kann, taktvoll ausgeführt.

Wie für die Beziehungen Hebbels so fehlt auch für jene Richard Wagners zu Schiller noch eine zusammenfassende Darstellung. Welche reiche Ausbeute Wagners theoretische Schriften dafür bieten, kann schon ein flüchtiger

---

mit Egmont und Oranien) schafft man gleich Typen charakteristisch für die Umgebung und dennoch dramatisch persönlich und wirkungsvoll tätig. Jedenfalls ist es das erste Erfordernis des historischen Dramas, daß die Zeit, in der es spielen soll, vollkommen empfunden und ausgedrückt ist, so daß man die Luft von damals zu atmen scheint und die Gestalten sich in der ihnen gemäßen Mitte bewegen."
[102]) Eine Ergänzung zu seinen Werken. Zwei Bände. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger 1903. [103]) Eine literarhistorische Studie: Bulletin of the University of Wisconsin. Nr. 54. Philology and Literature Series Bd. II Nr. 2. Madison 1902. 184 S. 8°. — Lessing führt ein mir unbekannt gebliebenes Programm von Hafner an „Die Nachahmung Schillers im Erstlingsdrama Grillparzers." Meran 1900. [104]) Zeisser, Th. Körner als Dramatiker, mit besonderer Berücksichtigung Schillerischen Einflusses. Stockerau 1900. — Reinhard, Schillers Einfluß auf Th. Körner. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte. Straßburg, J. Trübner 1899. 140 S. 8°. Mk. 3.

Blick in den zweiten Band von Glasenapps Wagner-Enzyklopädie (Leipzig 1891) lehren, in welcher nur ein Teil von Wagners Briefen verwertet ist.[105]) Und anderseits wird jede ernstere Betrachtung stets wieder an Schillers merkwürdige Weissagung im Briefe vom 29. Dezember 1797 an Goethe erinnern müssen: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bachusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswinden sollte." Nun haben wir ja allerdings vor kurzem ein sehr beachtenswertes Buch erhalten, welches unter der Überschrift „Schiller—Wagner ein Jahrhundert der Entwicklungsgeschichte des deutschen Dramas" [106]) darzustellen sucht. Aber so sehr ich es Martin Berendt zum Verdienste anrechne, daß er mutig die zwei gewaltigsten Vertreter unserer nationalen Dramatik einmal mit Entschiedenheit, wie sich gebührt, nebeneinander gestellt hat, so hat er doch der von ihm verfochtenen guten Sache durch Übertreibung geschadet. Ich sehe in Wagner und Schiller zwei Höhepunkte unserer Entwicklung, verwahre mich aber ebenso nachdrücklich wie gegen Weltrichs blinden Wagnerhaß auch dagegen, in Schillers Dramen „nur einen ersten kühnen Versuch", gleichsam eine Vorstufe von Wagners Werken sehen zu wollen. Darüber hätte Wagner, der noch die letzte Nacht vor seinem Tode mit Lesung des in plötzlich erwachter Sehnsucht aus der Heimat bestellten „Don Karlos" [107]) zubrachte, selber am meisten Unwillen gezeigt. Es ist doch wirklich traurig, daß man immer glaubt, einen Großen gegen den andern aufstellen zu müssen, statt jeden Gewaltigen in seiner Eigenart voll und vorurteilsfrei gelten zu lassen, sich mit Goethes Kraftwort zu freuen, daß wir zwei solche Kerls haben. Berendt hat Wagners Verurteilung des historischen Dramas, die auf einer bestimmten Entwicklungsstufe des Ton- und Wortdichters für diesen individuell berechtigt war, ganz ungebührlich verallgemeinert. Ich möchte mich dem gegenüber doch lieber an das halten, was Otto von der Pfordten über „Werden und Wesen des historischen Dramas" [108]) im allgemeinen und des Schillerschen insbesondere in seiner Skizze hervorgehoben hat. Wie

---

[105]) Nachträge zur Wagner-Enzyklopädie für Wagners briefliche Äußerungen über Schiller brachte soeben das Schiller gewidmete Aprilheft der „Bayreuther Blätter", das auch eine Studie Alexander Wernickes über „Schiller und den deutschen Idealismus" enthält. XXVIII, S. 89—168. Bayreuth 1905.
[106]) Berlin, Verlag von Alexander Duncker 1901. 192 S. 8°. Mk. 3,50; geb. Mk. 5. Über Schillers Lyrik S. 9f, über seine Geschichtsdramen S. 23—65.
[107]) Den „Don Karlos" verteidigte Wagner auch einmal in seinem letzten Lebensjahre als in Neapel jemand in seiner Gegenwart die Beziehung Posas zum König als einen großen Fehler tadelte. Wagner rechtfertigte Schillers Darstellung, da der Dichter im übrigen den historischen Gedanken festgehalten und nur die Möglichkeit angenommen habe, daß solch ein Moment auch einmal an einen Menschen wie Philipp herantreten könne. (Meysenbug.) Außerdem zeichne es ja auch den Charakter des Königs desto schärfer." Vgl. Wagners begeisterten Preis des „Don Karlos" in „Deutsche Kunst und deutsche Politik." Gesammelte Schriften und Dichtungen VIII, 102.
[108]) Heidelberg, K. Winters Universitätsbuchhandlung 1901. VII, 207 S. 8°. Mk. 3,60; geb. Mk. 5,60. — Was dagegen J. Baumann in seinem Sammelsurium „Dichterische und wissenschaftliche Weltansicht" (Gotha, Fr. Andreas Perthes 1904) S. 81f über Schillers Geschichtsdramen vorbringt, bezeugt ebenso wie das ganze törichte Buch nur, daß dem Verfasser jede Ahnung von Poesie und den Aufgaben der Literaturgeschichte fehlt.

stark und wie mannigfach Schillers Einwirkung auf Wagners Werke und die neue musikalische Kunstlehre ist, das läßt sich in höchst lehrreicher Weise aus Friedrich von Hauseggers „Gedanken eines Schauenden“ [109]) ermessen. Hauseggers Studie über die musikalische Entwicklung „der deutschen Ballade“ bringt einen Beitrag zu der bei Schillers Lebzeiten von Zelter, Zumsteeg, Körner wie später von Schubert und Löwe vertretenen Geschichte der Vertonung Schillerscher Poesie. Wenn Hausegger in dem Schlußkapitel seines prächtigen, überall anregenden Buches über „Künstlerische Erziehung“ spricht, knüpft er selbstverständlich an Schillers Ideen einer ästhetischen Erziehung an, wie bei der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, Theorie und künstlerischem Schaffen Schillers großes Vorbild auftaucht. Die Parallele zwischen Schiller und Wagner drängt sich immer ja besonders auf, wenn man vergleicht, wie beide Meister eine Pause ihres dramatischen Schaffens mit Aufstellung von Theorien über das Drama ausfüllen, Theorien, die sie, wie Schiller es dem Freunde Körner gegenüber ausdrücklich bekennt, beide der besonderen Eigenart ihrer Begabung gemäß, ausdenken. Aber gerade im ersten Teile seiner Aufsätze, die sich mit Wagners Persönlichkeit und Werken, dem Kampf um sein Kunstwerk und seine Kunstforderungen befassen, gibt Hausegger fortwährend Ausblicke auf Schiller.

Unter den zahlreichen Erwähnungen Schillers, welche die jüngste und am meisten gelesene der Wagnerschen Briefsammlungen, die an Mathilde Wesendonk enthält,[110]) findet sich eine ganz außergewöhnlich wichtige vom 29. Oktober 1859. Wagner war eben mit Einrichtung seiner neuen Pariser Wohnung beschäftigt und konnte deshalb zu seinem aufrichtigen Leidwesen den von ihm verlangten „Schillergesang“ für die Berliner Schillerfeier nicht liefern. Aber während des Hämmerns der Arbeiter greift er aus seinen Büchern „unsern lieben Schiller heraus. Ich las gestern die Jungfrau und war so musikalisch gestimmt, daß ich namentlich das Stillschweigen Johannas, als sie öffentlich angeklagt wird, vortrefflich mit Tönen ausfüllen konnte: ihre Schuld — die wunderbare. Heute hat mich die Rede des Posa am Schluß des zweiten Aktes über die Unschuld und Tugend wirklich in Erstaunen gesetzt wegen der unglaublichen Schönheit der poetischen Diktion.“ Als er Schillers Briefe, an deren einzig liebenswürdigem Humor er seine helle Freude empfand, und Palleskes Schillerbiographie las, meinte er: „Goethe hatte es schwer, sich neben dieser ungemein sympatischen Natur zu erhalten. Wie hier alles nur Erkenntniseifer ist! Man glaubt, dieser Mensch habe gar nicht existiert, sondern immer nur nach Geistes Licht und Wärme ausgeschaut.“ Auch die kleinsten Billetts von Schiller las Wagner mit Interesse; „sie erst machen mich mit dem lieben Menschen leben. Ich möchte gar nichts weiter lesen als solche Intimitäten.“ Wie Wagner selbst mit Vorliebe Schillers Worte, daß der Künstler für die Würde der Kunst verantwortlich sei, anführte, so hat auch

---

[109]) Gesammelte Aufsätze herausgegeben von Siegmund von Hausegger. Mit einem Bildnis. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., 1903. XI, 549 S. 4°. [110]) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853 bis 1871. Zweite Auflage. Berlin, Verlag von Alexander Duncker 1904. XXXII, 367 S. 8°.

Hans von Bülow (Briefe und Schriften VI, 251) gerne Schillers Mahnruf an die Künstler in Erinnerung gebracht. Bülow hat wohl im Lisztschen Kreise in Weimar die von ihm bei so manchem sonstigen Wandel seiner Neigungen stets bewahrte Vorliebe für Schillers Werke in sich aufgenommen. Zwischen Bettina von Arnim und dem geistigen Herrscherpaar auf der Altenburg trat, wie Peter Cornelius [111]) am 5. Dezember 1853 seiner Schwester erzählt, Verstimmung ein, weil „Bettina sich in Goethe verrannt hat, in dem sie nun einmal ihr eins und alles sieht, und alles auf alles auf ihn bezieht, während Liszt vorzugsweise an dem idealen Dichter hängt, sowie auch die Fürstin Wittgenstein." Cornelius selbst ließ sich von diesen Gegensätzen, die ihn auch (26. September 1865) später mit wachsendem Ärger erfüllten, nicht beirren: „Ich halte Schiller sehr hoch, und habe als Kind die ersten Eindrücke durch ihn empfangen." Der Ritter Raoul in der „Jungfrau von Orleans" war die erste größere Rolle des jungen Schauspielers gewesen, und noch 1854 nennt er Schillers hohen und reinen Genius seinen Schutzpatron. „Könnte ein Hauch Deines Geistes über meinem Beginnen schweben!" Trotzdem bekennt er, daß er sich auch innerlich viel mehr an Goethe gebildet und sich oft im stillen mit vielem verglichen habe, was Goethe gesagt hätte, „und es mir wie einen Spiegel vorgehalten". In Cornelius' „Gedichten" (s. Studien z. vergl. Lit.-Geschichte V, 258/60), die im einzelnen sowohl die Einwirkung Schillers wie Goethes erkennen lassen, finden sich sechs Strofen bei Niederlegung eines Kranzes an Schillers Sarg am 9. Mai 1855 – dem fünfzigsten Todestage Schillers – die mit der Aufforderung schließen, den Spuren des Fürsten, der in schöne Form seine schöne Seele goß, nachzuwandeln, „frei zu sein im Schönen". „Das Weimarer Hofamt ließ dies Gedicht drucken; „es wird an der Fürstengruft den Fremden verabreicht, und kommt dadurch ziemlich in die Welt." Daß ihm Laubesche Schillerreden, Dingelstedtsche und Halmsche Festspiele die Freude an Schillers hundertstem Geburtstag verleideten, spricht für Cornelius Erkenntnis von Schillers Wesen. „Daß man gerade den edlen Schiller zum Feststeckenpferd macht, ist erbärmlich."

Unter Cornelius' Tonwerken findet sich auch ein fünfstimmiger Männerchor der Verse „Von dem Dome schwer und bang" aus Schillers „Glocke". Wagner klagte, daß Goethe und Schiller die Musik gefehlt habe, die sie doch in Bedürfnis und Ahnung gehabt hätten. Ja Gerhart Hauptmann steigert dieses Ahnungsbedürfnis des älteren Dichters anläßlich des Prologs zur einer musikalischen Schillerfeier in Wien (März 1905) bis zu dem Preise:

„Sein Tiefstes ist Musik, und ihre Meister
Durchdrangen sich mit seinem tiefen Geist."

Cornelius formuliert diesen Drang nach Musik deutlicher in seiner Abhandlung über den „Tannhäuser" (1867): „Je höher Schiller in seinem Geistesflug dringt, desto mehr bedarf er der Musik. Sind nicht Max und Thekla aus dem tiefsten musikalischen Drang und Wunsch enstanden? und läßt nicht

[111]) Cornelius' Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe im Auftrage seiner Familie herausgegeben. Vier Bände. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel 1904/05.

Schiller von da an durch Einführung wechselnder lyrischer Maße, durch das Lied, den Chor, durch das Wunder und durch überirdische Erscheinungen in der ‚Jungfrau‘, in ‚Maria‘, im ‚Tell‘, in der ‚Braut von Messina‘, die Musik als von ihm ersehnt, ja als Bedingung der vollen Wirkung seiner Schöpfungen erkennen?“ Gerade dieses Bestreben Schillers, aus der prosaischen Diktion seiner ersten Werke in den Jambenrytmus und lyrische Maße überzugehen, zeige uns das Wesen des Musik-Dichters, lasse uns in Richard Wagner den „recht eigentlichen Nachfolger Schillers erkennen“. Wie Cornelius Schiller und Beethoven zu Paten seiner eignen dramatischen Versuche, des „Cid“, anruft, so nennt er 1867 in der Studie über den „Lohengrin“ Schillers Dramen, Beethovens Symfonien, Wagners Opern „die Grundsteine der Denksäule, als welche das Nationaldrama des freien deutschen Volks den fernsten Zeiten die Stirn zeigen wird“. Cornelius, der selber mit aller Seelenkraft um die Ausgestaltung seiner Tondramen rang, hielt naturgemäß den Blick vor allem auf Schillers Dramen gerichtet. Franz Liszt,[112]) der im Verein mit Wagner eine der Goethe-Schillerzeit ähnliche Kunstperiode für Weimar herbeiführen wollte, dachte bei seiner eifrigen Mitwirkung an den Weimarer Schillerfesten an jene ganze „atmosphère d'intelligence répondue par Charles-Auguste avec Goethe, Schiller, Herder, Wieland“. Im engsten Anschluß an Schillers Strofen, die er jedem Konzertprogramm, das sein eigenes Tonwerk brachte, beigedruckt wünschte, dichtete er seine symfonische Dichtung „Die Ideale“. Es ist ein Kuriosum, daß Liszt bei Erwähnung seiner Vertonung des Schillerschen Gedichtes (10. August 1866), die „excellente traduction en prose“ rühmte, die Kaiser Napoleon III, von den „Idealen“ in seine „Oeuvres“ aufgenommen hatte.

Die Wagners vertrautestem Freundeskreise zugehörige Malwida von Meysenbug, aus deren „Lebensabend einer Idealistin“ [113]) bereits Wagners Verteidigung des „Don Karlos“ und ihre eigenen Ideen über das Geschichtsdrama erwähnt wurden, erzählt, wie gerne Wagner Schillersche Dichtungen vorgelesen habe. Und er las, daß einem dabei war, als höre man die Sachen zum ersten Male und man fühlte es neu, wie herrlich Schiller jene [antike] Welt angesungen hat. Malwida weiß aber auch zu berichten, wie ganz anders als später Nietzsche 1877 noch über Schiller urteilte. Nietzsche erklärte damals, im Bunde von Goethe und Schiller habe der erstere „in Schiller die gewaltige ihm höhere Natur geehrt und Schiller in Goethe den gewaltigen, ihm höheren Künstler. Ich gab nicht zu, daß Goethe die minder hohe Natur gewesen sei, nur war er der glücklichere, zur Harmonie gelangte, während wir in Schiller die hohe sittliche Kraft verehren, die mit dem Leiden ringt, und sich siegend aus ihm erhebt.“ In späteren Jahren tauschte Malwida mit dem schon ganz erblindeten Grafen Schack das Bekenntnis der gemeinsamen Schillerverehrung aus. Schack schätzte, wie einstens Ludwig Tieck, die

[112]) Franz Liszts Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara 7. und 8. Band. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel 1902 und 1905.
[113]) Nachtrag zu den „Memoiren einer Idealistin.“ Vierte Auflage. Berlin und Leipzig, Schuster und Löffler 1903. 491 S. 8°.

„Räuber" und „Kabale und Liebe" noch höher als die späteren Dramen. „Sie wirkten auf der Bühne so hinreißend, daß man die ungeheuren Unwahrscheinlichkeiten, die sie enthielten, darüber vergesse. Ich sagte, ja, das sei der Triumph der wahren Kunst, uns das Unwahrscheinliche annehmbar zu machen durch die höhere Realität der Hauptsache".

Ist aber auch nur dieser Vorwurf „ungeheuerer Unwahrscheinlichkeit" berechtigt? Gegenüber „Kabale und Liebe" gewiß nicht. Der geistvolle Wolfgang Kirchbach, der ja selber seine starke Begabung in Dramen verschiedener Art erprobt hat, verwahrt sich in seinem Schillerbuch[114]) mit Recht dagegen, daß man gerade Schiller „jeden kleinsten Bruch der Motivation" nachrechne. Der deutsche Meister übertreffe alle Bühnendichter gerade darin, daß er die „Abbreviatur des Lebens", worin nach Goethes Ausspruch jedes Bühnenwerk bestehe, am wenigsten fühlbar mache. Von den mir bekannt gewordenen Schriften zur Jahrhundertfeier scheint mir kaum eine in so hohem Grade der Empfehlung wert, wie Kirchbachs kurze, aber inhaltreiche Flugschrift. Schon in dem einleitenden Abschnitt „Zur Berichtigung über Schiller" weist er in Erörterung von Einzelheiten die Nichtigkeit der herkömmlichen Angriffe nach, um dann aus seinen Rezensionen von Dresdner Schilleraufführungen den gewaltigen Bühneneindruck der Dramen zu schildern, Schillers Frauengestalten in ihrer Wahrheit und Beziehung auf das moderne Empfinden zu charakterisieren. In der Studie „Zur Psychologie der Lyrik Goethes und Schillers" sucht er in Wiederholung und Ausführung früherer Studien die Eigenart der Technik und inneren Form in den Liedern und Balladen der beiden großen Freunde der späteren Lyrik, vor allem Heines überschätzter Dichtweise entgegenzustellen. Von Kirchbach wird Schiller als „wahrhaft moderner Geist" gepriesen und gerade die angeblich klassizistische „Braut von Messina" als eine durchaus moderne Tragödie, wie sie ja auch in Paulus Cassels Abhandlung (s. oben S. 246 f.) aufgefaßt ist, mit Ibsens „Gespenstern" zusammengestellt. Eine Reihe Sonderfragen, wie z. B. die Berechtigung des Monologs, die Notwendigkeit des Reimes in Johannas Reden, die realistische Grundlage der Gestalten und einzelner Wendungen wird ganz trefflich erwiesen. Vor allem wird aber immer die tiefe geschichtliche Einsicht und das moderne Element in Schiller, wird damit seine unverminderte Bedeutung für die Gegenwart von dem ebenso einsichtsreichen wie warm empfindenden Kritiker hervorgehoben. Alle Schillerfreunde schulden Kirchbach lebhaften Dank für diesen frisch fröhlichen Ritt, den er hier wohlbewaffnet zu Ehren Schillers in die Schranken getan hat.

Im letzten Abschnitt seines kurzen Buches „Kernsprüche zum Verständnis Schillers" wird Schiller, der zuerst „die Poesie der Politik" erschlossen habe, von Kirchbach gerühmt nicht bloß als der glänzendste deutsche Geschichtsdarsteller, sondern auch als der schärfste Kritiker des Ultramontanismus, der aber mit gleicher Unerbittlichkeit auch die Fehler der protestantischen Welt zeichne. Diese Kampfstellung des Historikers und

---

[114]) Friedrich Schiller der Realist und Realpolitiker. Berlin, Verlag, Renaissance, Otto Lehmann 1905.72 S. 8°. Mk. 1.—

Dichters gegen den Ultramontanismus hat Artur Böhtlingk in einem eignen Buche „Schiller und das kirchliche Rom“[115]) durch Zitate zu schildern gesucht. Gerade bei einem polemischen Buche dürfte es sich empfehlen in Anführungen besonders genau zu sein; Böhtlingk aber hat sich öfter zu Unrecht auf sein Gedächtnis verlassen. Der dichterischen Auffassung ist hie und da etwas Gewalt angetan. So beruht z. B. der Vergleich von Don Cesars Selbstmord mit Karl Moors Verwerfung dieser Todsünde auf ganz falscher Voraussetzung. Kirchbach hat in seinem Aufsatze über die „Braut von Messina“ überzeugend die Bedeutung dieses Selbstmords als freie und befreiende Willenstat dargelegt. Ebenso ist es eine völlige Verkennung, wenn Böhtlingk in Maria Stuarts Worten zum Preise des Kardinals von Guise Ironie finden will. Um seine Hauptthese, daß der freiheitliebende Schiller lebenslang ein Gegner des römischen Papsttums und seiner Begleiterscheinungen sein mußte und tatsächlich gewesen ist, zu erweisen, bedurfte es eigentlich neben den Anführungen aus der Geschichte der niederländischen Religion und des Dreißigjährigen Krieges nur des Hinweises auf die Verse in dem großen geplanten Nationalgedicht (s. oben Nr. 75), welche den Kampf der Deutschen gegen den Vatikan im 16. Jahrhundert als eine der ganzen Welt erwiesene Wohltat, als die Bürgschaft künftiger deutscher Größe preisen.

Während Böhtlingk demnach eigentlich nur Allbekanntes und Unbestreitbares aufs neue betonte, regt Ludwig Kellers Studie über „Schillers Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Humanismus“[116]) in höchst anziehender Weise bisher kaum beachtete Fragen an, deutet auf verborgene Zusammenhänge hin. Unter „Humanismus“ versteht Keller in der Hauptsache das Freimaurertum in seinen verschiedenartigen Erscheinungsformen. Nun ist Schiller niemals dem Bunde, dem Lessing, Herder, Wieland, Goethe, Schröder, Körner, Baggesen und der Prinz von Augustenburg angehörten, beigetreten. Keller vertritt aber die Ansicht, daß die Brüder im geheimen jederzeit in Schillers Leben fördernd eingegriffen hätten. Zweifellos läßt sich Keller durch des Herzogs Karl Eugen Zugehörigkeit zur Loge zu einer allzugünstigen Beurteilung des Herzogs und seiner Absichten bei Gründung der Militärakademie verleiten. Aber der Nachweis, daß Professor Abel eifriger Freimaurer gewesen ist und die begabteren seiner Schüler mit den Ideen der Loge erfüllte, ist doch sehr beachtenswert. Die bedeutenderen der von Hartmann (s. oben Nr. 61) geschilderten Jugendfreunde Schillers, vor allen Lempp, weist Keller als Mitglieder der Loge nach, der auch der Mannheimer Intendant, wie sein Bruder der Koadjutor und der Buchhändler Schwan angehörten. Keller vermutet, daß durch Einflüsse der Loge der württembergische Herzog veranlaßt worden sei, auf die Verfolgung des Deserteurs Schiller zu verzichten. Durch die Loge

[115]) Eine literarhistorische Studie. Frankfurt a. M., Neuer Frankfurter Verlag G. m. b. H. 1905. 122 S. 8°. Mk. 1,50. [116]) Vorträge und Aufsätze aus der Comenius-Gesellschaft. XIII. Jahrgang, 6. Stück. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1905. 87 S. gr. 8°. Mk. 1,50.

sei Schiller zur Dramatisierung des „Don Karlos", auf den er tatsächlich zuerst durch Heribert von Dalberg aufmerksam gemacht wurde, angeregt worden, und in ihrem Sinn spreche Marquis Posa. Im „Geisterseher", bei dem jeder Leser an geheimnisvolle Bünde denken muß, würden jene getroffen, welche unter dem Vorgeben der Maurerei in Wirklichkeit sich als schlimmste Feinde der Loge erwiesen hätten. Der Uneingeweihte kann schwerlich beurteilen, wie weit Kellers Darstellung den Tatsachen entspricht. Ein Irrtum ist es, wenn er S. 62 von einer Bühnenbearbeitung von „Kabale und Liebe" durch Kaiser Josef II. spricht. Nicht dem bürgerlichen Trauerspiele Schillers, sondern dessen „Fiesko" hat der Kaiser diese Teilnahme zugewendet, und Kellers Folgerungen beruhen wenigstens in diesem Falle demnach auf falscher Voraussetzung. Kellers Neigung jede Sprachgesellschaft, jeden Freundschaftsbund wie den Schillers mit Hoven und Scharffenstein gleich als der Loge verwandt anzusehen, muß etwas mißtrauisch gegen seine Darstellung machen. Aber darüber scheint mir kein Zweifel, daß Keller für Schiller wie vor kurzem in seiner ähnlichen Schrift zum hundertjährigen Todestage Herders neue und höchst beachtenswerte Gesichtspunkte gibt, und daß jede Einzelheit seiner Schrift, die Schillers ganzen Entwicklungsgang begleitet und eine Reihe seiner Dichtungen vom freimaurerischen Standpunkte aus beurteilt, besondere Prüfung verdient.

Keller legt Hauptnachdruck auf die „philosophischen Briefe", die ja in der Tat auf Schillers Jugendzeit, also auf Abels Einwirkungen, zurückweisen, und auf das in ihnen wieder abgedruckte Freundschaftsgedicht aus der „Anthologie". Kirchbach möchte die „zum Teil so grandiose Jugendpoesie mit ihrer symbolisch-anschaulichen kosmischen Fantasie", vor allem die Lauragedichte, höher, noch voller einschätzen als Weltrich getan hat, der unter allen Schillerbiographen bis jetzt die „Anthologie" am eingehendsten behandelt hat. Da die Neudrucke der „Anthologie" von 1798 und 1850 längst aus dem Buchhandel verschwunden sind und von allen Schillerausgaben nur der erste Band von Goedekes historisch-kritischer Ausgabe (1867) die ganze Anthologie wiedergibt, so muß ihr Neudruck als höchst erwünschte, zeitgemäße Festgabe gelten. Fedor v. Zobeltitz hat seinen Neudruck[117]) möglichst genau nach dem Urbilde herzustellen gesucht und im Anhang aus den Bemerkungen von Weltrich, Minor, Boas – Jonas ist nicht benutzt – zu den einzelnen Gedichten das Wichtigste mitgeteilt. Neben dieser Erneuerung von Schillers Jugenddichtung[118]) möge zum Schlusse noch das Werk rühmend hervorgehoben werden, in dem uns der durch mannhafte Unerschrockenheit seiner vielseitigen Kritik wie durch feinen dichterischen Sinn ausgezeichnete Leiter des „Türmers" Jeannot Emil Freiherr von Grotthuß

[117]) Anthologie auf das Jahr 1782. Herausgegeben und mit einem Nachwort begleitet, Berlin, Ernst Frensdorff 271 und XXVII S. 8°. Mk. 4 = Neudrucke literarhistorischer Seltenheiten 5. Band. [118]) Das vierte Gedicht der Anthologie „An die Sonne" ist nun als Festgabe zum 9. Mai von Georg Witkowski, dessen Freundlichkeit ich den Privatdruck verdanke, in völlig getreuem Faksimile in der ursprünglichen Gestalt bekannt gemacht worden: „Aufgang der Sonne. Schillers ältestes Gedicht in unbekannter Fassung. Abschrift von Schwester Christophine."

„Schiller als politischen Erzieher des deutschen Volkes" vorzuführen beabsichtigt. Kirchbach erklärt in seinen „Kernsprüchen", der Historiker Schiller erscheine hundert Jahre nach seinem Tode als „der modernste Geist in Europa, der mit Riesenschritten den Entwicklungen noch immer voranschreitet. Sein großartiger politischer Realismus, die Umsicht und Weite seines Geschichtsverständnisses haben ihn dazu gemacht." Da verlohnt es sich denn wohl, aus Schillers geschichtlichen Arbeiten einmal den Kern, das ihm persönlich angehörende herauszuschälen unter Hinweglassung alles pragmatischen Beiwerks. Den großen Geschichtskünder und Mahner unseres politischen Gewissens will denn Grotthuß uns nahe bringen in seiner zweibändigen Auswahl von „Schillers historischen Schriften",[119]) neben denen Grotthuß noch eine besondere Ausgabe der Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande und des Dreißigjährigen Krieges mit je einem Anhange kleinerer historischer und kulturhistorischer Schriften Schillers herausgibt.

[119]) Bücher der Weisheit und Schönheit. Mit Original-Buchschmuck von Franz Stassen. Zweite Reihe, erster und zweiter Band. Stuttgart, Verlagsbuchhandlung von Greiner und Pfeiffer o. J. (1905); geb. jeder Band Mk. 2,50.

Da ein Gesamtinhaltsverzeichnis zu meiner „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" (Z.) und ihrer Fortsetzung, den „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" (St.), leider nicht vorhanden ist, so stelle ich hier zusammen was von 1886 bis 1905 in den 20 Bänden an Beiträgen zur Schillerliteratur erschienen ist:

Brief Schillers (s. oben S. 331), hrsgb. von Otto Günther, Z. X, 442

Brief von Schillers Vater (s. o. S. 337) hrsgb. von Ernst Müller, Z. VII, 216

Brief Chr. Gottfried Körners, hrsgb. von Ernst Müller Z. VII, 217

Briefe Franziskas von Hohenheim an den hallischen Kanzler Aug. Herm. Niemeyer, hrsgb. von Karl Menne, St. I, 1

Aus Abels Aufzeichnungen, hrsgb. von Richard Weltrich, Z. XIV, 325

Ein vergessener französischer Aufsatz W. v. Humboldts, hrsgb. von Albert Leitzmann, Z. VII, 268

Boxbergen, Rob. (†), Über Schillers Demetrius, Z. V, 53

Distel, Theodor, Tilly beim Leipziger Totengräber, Studie zu einer Stelle in Schillers Geschichte des 30 jährigen Kriegs, St. I, 235

Distel, Th., Rittmeister Neumann in Schillers Wallenstein, St. III, 127

Farinelli, Artur, Spanische Urteile über Schiller, Z. VIII, 387, 401, 403

Förster, Rich., Julianepos, St. V, 40

Francke, Otto, Über Goethes (und Schillers) Versuch von Plautus- und Terenzaufführungen in Weimar, Z. I, 91

Hauff, Gustav, Schiller und Vergil, Z. N F. I, 46

Henkel, Herm., Der Blankvers im Drama Lessings, Goethes und Schillers, Z. I, 321

Holstein, Hugo (†), Schillers Reise nach Berlin, St. IV, 471

Jonas, Fr., Zu Schillers Gedichten (Resignation, Erwartung, Geheimnis, Glück, Unbekannte Verse), Z. XII, 93

Koch, Max, Zum Gang nach dem Eisenhammer, Z. IX, 271

Landau, Markus, Voltaires L'Enfant prodigue und die Räuber, Z. II, 452

Landau, M., Zur Geschichte des Turandotstoffes, Z. VIII, 257; IX, 371

Menne, K., Aug. Herm., Niemeyers Beziehungen zu Schiller, St. IV, 354

Müller, Ernst, Schillers Alpenjäger und Kalidasas Sakuntala, Z. VIII, 271

Müller, E., Schiller im Urteile zweier Zeitgenossen, Z. IX, 236

Stiefel, A. L., Maria Stuart-Dramen, Z. XIII, 111; dazu Landau XIII, 239

Stilgebauer, Eduard, Einfluß von Wielands „Johanna Gray" auf Schillers Fiesko, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans X, 426

Süpfle, Th., (†), Schiller in England, Z. VI, 316

Zeiger, Theodor, Schiller in England, St. I, 247.

Besprechungen von

Köster, Schiller als Dramaturg von Oskar Walzel, Z. IV, 389

Kontz, Les Drames de la Jeunesse de Schiller von Albert Scheibe, St. IV, 262

Schäfer, Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes u. a. von Max Koch, Z. N F. I, 109.